



**UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID
DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES: HISTORIA,
GEOGRAFÍA Y ARTE**

**LA FOTOGRAFIA DEL DESEO HOMOERÓTICO:
SIGNOS DE CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD
MASCULINA**

FRANCISCO A. FRISUELOS KRÖMER

DIRIGIDA: DRA. GLORIA CAMARERO GÓMEZ

2013

*“El modelo más elevado de las artes es, para
los hombres reflexivos, el hombre mismo”*

Winckelmann, *Lo bello en el arte*

*“Fotografiar personas transforma a las personas
en objetos que pueden ser poseídos simbólicamente”*

Susan Sontag, *Sobre la fotografía*

AGRADECIMIENTOS

El trabajo aquí presente ha sido posible gracias a la colaboración inestimable y desinteresada de muchos profesionales del área académica e investigadora y algunos amigos poseedores de un excelente instinto y sabiduría. Sin ellos este trabajo hubiera salido a la luz pero, sin duda, sus logros serían menores y por ello me gustaría desde aquí, ofrecerles un sincero agradecimiento a todos ellos:

A Beatriz Gimeno, ex presidenta de la Federación Estatal de Lesbianas, Gays, Transexuales y Bisexuales (FELGTB) por darme a conocer un amplísimo archivo de material desconocido y desordenado y ponerlo a mi disposición.

A Isabel Ortega García, Jefa del Servicio de Divulgación y Gestión de la Biblioteca Nacional en Madrid, por su amabilidad y disponibilidad y por poner en mis manos un ejemplar de su colección particular que ha sido fundamental para la investigación sobre el siglo XIX.

A los profesores doctores Marcos Roca y Antonio Muñoz, de la Facultad de Ciencias de la Información y de la Facultad de Sociología respectivamente de la Universidad Complutense de Madrid por sus ayuda en la bibliografía, sus sugerencias sobre los borradores y su constante apoyo hacia el proyecto.

Al profesor doctor Juan Carlos Ibáñez del Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual de la Universidad Carlos III por sus valiosas sugerencias.

A la profesora doctora Pilar Amador del Departamento de Humanidades, Historia, Geografía y Arte de la Universidad Carlos III por invitarme a presentar parte de este trabajo durante su elaboración en unas jornadas sobre Fotografía ofreciendo la mejor prueba de la novedad del mismo.

Al profesor doctor Santiago Tejerina Canal, Director de Stanford University en Madrid por su apoyo para hacer de esta tesis un proyecto internacional.

A la profesora doctora Gloria Camarero, por la dirección del proyecto, por su incansable apoyo y por creer en los finales felices.

A mi colega y amiga, Isabel Carrasco por el préstamo de uno de sus trabajos inéditos de un gran valor para esta investigación.

A mi amigo Abraham Menéndez por compartir sus extraordinarios conocimientos de Fotografía a la hora de identificar algunos autores y localizar algunas imágenes para ilustrar este trabajo.

Y a Diego Domínguez, por ser fuente de inspiración constante con su entusiasta apoyo en mi trabajo.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
PRIMERA PARTE: HOMOEROTISMO EN LA	
FOTOGRAFIA DECIMONONICA	23
I. El culto a la masculinidad: la imagen como símbolo de identidad	27
I.1. Los dandies	28
I.2. Atletas y culturistas	30
I.3. Naturismo y Frei Korper Kultur	41
II. El deseo homoerótico en las artes plásticas	46
II.1. Los círculos homosociales	48
II.2. Los estetas	52
II.3. Las artes plásticas	53
III. El desnudo y la fotografía	58
III.1. El nuevo medio al servicio del estudio científico	59
III.2. El desnudo como género	64
III.3. Avances técnicos	66
III.4. Fotografía y Bellas Artes	70
III.5. Publicaciones especializadas	75

III.6. Erotismo y censura	77
IV. Nuevos códigos de representación	82
IV.1. Amigos y camaradas	90
IV.2. La Antigüedad clásica	92
IV.3. Referentes artísticos	96
V. Los artistas	101
V.1. El desnudo académico	102
V.1.a. Eugene Durieu	105
V.1.b. Gaudenzio Marconi	107
V.2. Pictorialistas	110
V.2.a. Thomas Eakins	114
V.2.b. Frank Meadow Sutcliffe	121
V.2.c. Peter Henry Emerson	124
V.2.d. Clarence White y Frank E. Smith	125
V.2.e. Heinrich Kühn	126
V.2.f. Fredn Holland Day	129
V.3. El deseo al descubierto	136
V.3.a. Willhem Von Gloeden	138

V.3.b. Guglielmo Plüschow	148
V.3.c. Gaetano D'Agata	153
V.3.d. Vincenzo Galdi	154
V.3.e. Frederik Rolfe	156
V. 3.f. Arthur Schultz	159
 SEGUNDA PARTE: DE LA POSTGUERRA A	
STONEWALL	161
I. La imagen homoerótica en las Artes Plásticas	172
II. Las revistas por correo	183
III. La fotografía generada por el cine	217
IV. Los artistas	263
IV.1. Brassaï.....	264
IV.2. Kurt Reichert	269
IV.3. La fotografía homoerótica en España	271
IV.4. Herbert List	277
IV.5. George Platt Lynnes	282
IV.6. PAJAMA	288
IV.7. George Hoyningen-Huene	291
IV.8. Horst P. Horst	293

IV.9. Raymond Voinquel	295
IV.10. Minor White	298
IV.11. Edmund Teske	304
IV.12. Konrad Helbig	306
IV.13. Herbert Tobias	308
IV.14. James Bidgood	311
IV.15. La fotografía homoerótica en Japón	315

TERCERA PARTE: EL HOMOEROTISMO TRAS LOS	
MOVIMIENTOS DE LIBERACIÓN	325
I. El homoerotismo pictórico contemporáneo	331
II. La imagen homoerótica y la publicidad	340
III. Los artistas	375
III.1. George Hester	376
III.2. Roy Dean	377
III.3. Peter Berlin	378
III.4. Jim French	380
III.5. Clifford Baker	383
III.6. Ken Haak	384
III.7. Alvin Baltrop	385

III.8. Peter Hujar	387
III.9. Robert Giard	389
III.10. Duane Michals	391
III.11. Arthur Tress	397
III.12. Robert Mapplethorpe	401
III.13. George Dureau	405
III.14. David Wojanrowicz	407
III. 15. Mark Morrisroe	409
III.16. Herb Ritts	411
III.17. Bruce Weber	415
III.18. Tom Bianchi	418
III.19. Pierre et Gilles	420
III.20. David Lebe	423
III.21. Rick Castro	425
III.22. Ruven Afanador	426
III.23. Youssef Nabil	429
III.24. España	431
CONCLUSIONES	434
BIBLIOGRAFIA	444

ANEXOS

CONCLUSIONS	460
RESUMEN	469
SUMMARY	475

INTRODUCCIÓN

Hasta hace muy poco, las fotografías que encerraban una lectura o intención homoerótica habían permanecido semiocultas o no habían suscitado el interés de los estudios de género o artísticos. Esto se debía, quizás, al temor de la sociedad patriarcal a enfrentarse a la existencia de un discurso en el que el erotismo estuviese protagonizado por el hombre como objeto de deseo invirtiendo la concepción tradicional, convertida en norma, que lo coloca como sujeto. Sin duda, se debía también a la homofobia imperante en una sociedad que rechaza frontalmente todo elemento sospechoso de contener alguna referencia a la existencia de otro tipo de relaciones eróticas, sexuales o sentimentales que no sean las heterosexuales. Sin embargo, la abundante existencia de este tipo de imágenes ha terminado por convertirse en objeto de estudio gracias a un paulatino cambio de mentalidad en Occidente que ha permitido el auge de imágenes publicitarias de claro signo homoerótico de la mano, principalmente, de artistas como Bruce Weber o Herb Ritts. También, gracias a la demanda de los grupos que han protagonizado los movimientos de liberación y emancipación de la mujer y los homosexuales, los cuales han alentado numerosos estudios que han ayudado a sacar a la luz la verdadera intención y la lectura que se esconden tras estas imágenes pudiendo añadir una mayor complejidad al concepto de identidad masculina y el deseo homoerótico. Es por tanto a partir de los últimos años del siglo XX cuando comienzan a publicarse una serie de volúmenes que tenían la imagen homoerótica como objeto de su estudio con el fin de recuperar un aspecto que, intencionadamente, había sido ocultado y, por tanto, excluido de la historia del arte y otras disciplinas teóricas. Y de esta manera, desde entonces, se pretende devolver el estatus de obra de arte a una serie de trabajos que por su carácter o significación no eran consideradas como tales.

Es importante añadir que muchos de estos estudios han surgido a raíz de algunas controversias suscitadas por ciertas muestras o exposiciones dedicadas

al tema¹, que, desgraciadamente no se convierten en hechos aislados aunque, a pesar del aparato represivo y de censura que suscitan entre los sectores más conservadores, son factores que dinamizan la escena artística en torno al tema del homoerotismo, facilitando, a su vez, un nuevo interés por este tipo de imágenes a las que el público tenía un acceso limitado o nulo. Así, aún pareciendo que la fotografía homoerótica es un fenómeno nuevo que surge con la permisividad de los nuevos tiempos, poco a poco van saliendo a la luz estudios y exposiciones que demuestran que su origen es tan antiguo como el de la aparición de la fotografía.

No es, por tanto, difícil imaginar la ardua tarea que ha supuesto para los investigadores interesados en el tema el adentrarse en el pasado fotográfico partiendo prácticamente de cero, enfrentándose a un tipo de material que, en gran parte, había desaparecido, había sido destruido o permanecía oculto en manos avergonzadas de un legado que no consideraban de valor por su carga sexual². A este respecto ha sido fundamental la creación de departamentos dedicados a la investigación de lo que se ha dado en llamar Gay Studies o Queer Studies en algunas de las más prestigiosas universidades norteamericanas que han promovido, a su vez, la recopilación y creación de una cada vez más amplia bibliografía dedicada a muy distintos aspectos relacionados con el mundo homosexual, en donde la creación artística y las imágenes producidas por y para homosexuales ocupan un lugar destacado.

¹ La más conocida es, probablemente la celebrada en 1989 en el Museo de Arte de Cincinnati en torno a la obra fotográfica de Robert Mapplethorpe. El escándalo suscitado por los sectores más conservadores de los Estados Unidos *horrorizados* ante la visión de fotografías protagonizadas por prácticas sadomasoquistas, genitales masculinos en primer plano o sexo entre hombres dio lugar a la Enmienda Helms que prohibió la dotación de fondos públicos para todo proyecto que mostrara actos sexuales, sadomasoquismo o explotación infantil. La Enmienda Helms incluía en su prohibición la financiación de exposiciones con contenido homoerótico en un afán, aún hoy, de igualar la imágenes que presentan al hombre como objeto deseado con otro tipo de depravaciones como el abuso infantil.

² La homofobia existente y la naturaleza homoerótica de estas imágenes restaban el carácter universal como obra de arte de estas imágenes, lo que las convertía en material indecente y por tanto necesaria su destrucción u ocultación.

Podemos así mencionar el trabajo de autores como Thomas Waugh de Concordia University en Montreal, Jonathan Katz de la Universidad del Estado de Nueva York (SUNY) o la labor de la American Association of Art Historians que ha impulsado la divulgación y el desarrollo de una extensa bibliografía dentro de lo que se ha dado en llamar el Gay and Lesbian Caucus of the College Art Association, donde destaca la obra erudita de James Saslow o Jonathan Weinberg.

También hay que tener en cuenta, la importante labor llevada a cabo, a este respecto, por algunos galeristas como Marcus Pfeifer, Rob of Ámsterdam, Stompers o Robert Samuel, todos ellos pioneros en la exhibición de material homoerótico en Norteamérica y descubridores del trabajo de precursores como Von Gloeden o Holland Day y contemporáneos como Peter Hujar, Arthur Tress o Robert Mapplethorpe. Quizás la más influyente de todas ha sido la Galería Leslie-Lohman de Nueva York que desde los años setenta se ha dedicado no sólo a la exhibición de este tipo de trabajos, sino también a la divulgación del mismo a través de su labor editorial.

Desafortunadamente en España no tienen lugar este tipo de exposiciones de manera continuada, debido quizás al desinterés de las instituciones por un tema que aún condenan al ostracismo ignorando su valor artístico, histórico y sociológico. En un momento de reivindicación de minorías, de nuevas miradas y redescubrimiento de artistas de las más diversas latitudes, en nuestro país aún no se ha realizado un estudio sobre la fotografía homoerótica y ni siquiera se han publicado en castellano los trabajos más significativos en este campo. De ahí que a la hora de realizar este estudio las dificultades han sido muchas no solo por la escasez de las fuentes sino también por la dificultad de su localización. La labor investigadora ha sido aún más dificultosa al incluir este trabajo períodos y artistas que se mencionan muy tangencialmente en la mayor parte de los estudios publicados o ni siquiera aparecen. Tan solo unos pocos de estos artistas cuentan con estudios

monográficos, pero la mayoría de ellos permanecen en el limbo de los olvidados y a pesar de lo trasgresor de sus trabajos, de su labor innovadora o sus logros artísticos, siguen a la espera de ser redescubiertos para ocupar el lugar que les corresponde en la Historia del Arte.

Es por ello que creo de gran interés estudiar la presencia del homoerostismo en fotografía y analizar aquellos artistas que con su trabajo ofrecieron nuevas formas de expresión que, aunque pueda parecer lo contrario, encontraban un público hambriento de este tipo de imágenes, las cuales, aún habiendo sido consideradas ofensivas, conflictivas, incómodas, poco ortodoxas o escandalosas, han ido ocupando, poco a poco, el lugar que les corresponde dentro de la Historia del Arte. Y es que aún cuando los cánones de perfección y armonía se han fundado sobre la belleza del cuerpo masculino – algo que ha venido ocurriendo desde la Grecia clásica – como representante del concepto de armonía universal y símbolo de la virtudes morales, ha habido un intencionado destierro del hombre objeto como protagonista de la obra de arte: *“Durante cuatro siglos se ha venido enterrando bajo kilos de losas de mármol el sentimiento de la belleza masculina. Objeto: el hombre, objeto de representación artística”*³

Desde siempre el hombre ha necesitado las imágenes como espejo en el que proyectar su propio ser, utilizándolas a modo de un exorcismo que libera sus miedos y deseos y le permiten metamorfosearse a través de la imitación de la imagen que le sirve como modelo. El hombre además, ha complementado sus fantasías eróticas con fotografías que alimentaban su deseo de emular al sujeto representado trasmutándose en él mismo y estableciendo el íntimo vínculo que ofrece la identificación. Por esta razón, no solo las imágenes en sí mismas sino la recepción de las mismas ha jugado, también, un papel

³ SCIMÉ, Giuliana: *Objeto: hombre* en PEREZ, David (ed.): *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*. Gustavo Gili. Barcelona, 2004, p. 153.

fundamental. *“La foto no es sólo una imagen [...] es también, un verdadero acto icónico [...] algo que no se puede concebir fuera de sus circunstancias [...] pero este acto no se limita trivialmente al gesto de la producción propiamente dicha de la imagen (el gesto de la “toma”) sino que incluye también el acto de su recepción y de su contemplación”*⁴. Los distintos niveles interpretativos que ofrecen este tipo de imágenes es lo que Barthes llamaba el “punctum” o lo que es lo mismo, la presencia de un elemento o detalle que va más allá de la representación en sí, que hace que la fotografía cambie su lectura y se convierta en una imagen mucho mas atractiva. Este punctum *“tanto si se distingue como si no, es un suplemento: es lo que añadido a la foto y que sin embargo está ya en ella”*⁵ y es lo que Gubern llamó disponibilidad polisémica de la imagen: *“En la mayor parte de imágenes se superponen diferentes estratos de sentidos, pues en ellas se puede distinguir lo denotativo y lo connotativo, lo realista y lo simbólico, lo consciente y lo expresado por el artista de modo inconsciente, así como su significado histórico-social para la colectividad. Y es posible que de la misma imagen diversos contempladores extraigan significados distintos”*⁶.

La lectura homoerótica que han ofrecido las imágenes objeto de esta investigación, ha pasado en muchos casos desapercibida para el público común y sólo el espectador preparado para descifrar sus códigos, más permisivo y abierto a interpretaciones más amplias ha sido capaz de entender su alcance semiológico. Sin embargo, en los casos en los que estas imágenes se han presentado con un lenguaje más accesible, dejando poco margen a una interpretación opuesta a su intención homoerótica, se ha producido un rechazo

⁴ DUBOIS, Phillipe: *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Paidós Comunicación. Barcelona, 1994, p. 11

⁵ BARTHES, Roland: *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Paidós Comunicación. Barcelona, 1989, p. 105.

⁶ GUBERN, Román: *Patologías de la imagen*. Anagrama. Barcelona, 2004, p. 37.

hacia las mismas producto de unas normas morales que convierten la contemplación de una masculinidad cuestionada – al alejarse del canon establecido y comúnmente aceptado – en una trasgresión inaceptable. En realidad, el problema con estas imágenes es que ponen de manifiesto la existencia de una concepción del hombre que se desmarca de la férrea dualidad construida de lo masculino/femenino para buscar una identidad enriquecida con los matices de la diversidad de tipos que en ella caben. Además, constata la presencia de una realidad que la sociedad ha pretendido ignorar, es decir, si algo aparece en una fotografía es algo que existe, que es real y tal idea, en muchos casos, es del todo intolerable. Es más, al elegir al hombre como objeto de representación, bajo un nuevo punto de vista, como pieza de consumo al que se puede poseer, el artista está llamando la atención sobre una nueva forma de contemplar al hombre y los valores que éste conlleva (*“al enseñarnos un nuevo código visual, las fotografías alteran y amplían nuestras nociones de qué vale la pena mirar y qué tenemos derecho a observar”*⁷). Por lo tanto, lo que molesta de estas imágenes es la manera en que se presentan, su forma de ensalzar el contenido o transmitir el mensaje; como diría Barthes *“la Fotografía es subversiva, no cuando asusta, trastorna o incluso estigmatiza, sino cuando es pensativa”*⁸

Las fotografías que aparecen en este trabajo, se han visto desvalorizadas en su mayoría por la naturaleza de su contenido, al no estar encuadradas en lo que se entiende tradicionalmente por un arte masculino donde la cuestión del género prevalece. *“En tanto que pertenecientes a una sociedad que privilegia lo masculino y como seres integrados en la misma, nuestra visión está, por tanto, educada atendiendo a normas privilegiadoras de lo masculino. En ocasiones, nuestra visión ha de transformarse en masculina para comprender*

⁷ SONTAG, Susan: *Sobre la fotografía*. Alfaguara. Madrid, 2005, p. 12.

⁸ BARTHES, Roland: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós Comunicación. Barcelona, 1989, p. 81.

*determinadas imágenes, mientras que nunca o casi nunca ocurre lo contrario. Por ello, es esencial deconstruir esa mirada de poder, esa mirada discriminatoria. [...] así una lectura completa de la imagen, un aprender a ver amplía no solo la comprensión y fruición de la imagen, sino que posibilita una lectura de género que descubre los mecanismos del poder en la mirada secuestrada”*⁹. El trabajo que nos ocupa, por lo tanto, pretende analizar el desarrollo de la fotografía que tiene como objeto al hombre, que explora las diversas maneras de presentarlo para captar los elementos que lo configuran desde una multitud de formas y las diferentes concepciones artísticas de las que ha sido objeto de la mano de grandes fotógrafos que, alejándose de las corrientes predominantes encontraron las vías de expresión que lo hicieron posible.

A la hora de establecer el objetivo de la investigación se plantearon una serie de preguntas: ¿la fotografía homoerótica puede entenderse como un género en sí misma?; ¿a partir de qué momento aparecen fotografías de signo homoerótico?; ¿con qué propósito surgieron o cual fue la intencionalidad de sus autores?; ¿qué grado de aceptación tenían y cuál fue la recepción que encontraron entre sus contemporáneos?; ¿ha habido una época, una zona geográfica o incluso un medio específico donde su presencia fuera mayor? y, sobre todo, ¿qué papel ha jugado en la construcción de la identidad masculina?, ¿ha sido simplemente un medio para plasmar la imagen del hombre o ha servido como motor de transformación de ésta y, por tanto, de la concepción de masculinidad?. A todas ellas se da respuesta en este trabajo que pretende:

- ofrecer una nueva perspectiva en cuanto a los estudios de la representación del hombre en su presencia en las artes que se suma al auge de los nuevos estudios de género que hasta ahora se han dedicado, principalmente, al estudio de la figura femenina.

⁹ LOPEZ CARO, Marián: *Geografías de la mirada. Género, creación artística y representación*. Instituto de Investigaciones feministas de la UCM. Madrid, 2001, p. 13.

- revisar la Historia del Arte para distinguir una temática presente entre los artistas desde la época clásica, y que, en el caso de la Fotografía, forma parte de los temas utilizados desde la invención de esta nueva técnica artística.
- exponer la relevancia de una serie de fotógrafos con grandes cualidades artísticas en su mayoría y, en muchos casos, de gran influencia en otros artistas de otras disciplinas, que se han visto condenados al olvido por culpa de modas e imposiciones morales, sobre todo por la delicada temática que eligieron para plasmar en sus obras.
- estudiar la evolución y los cambios en la aproximación a la figura masculina a través de su representación simbólica, icónica, iconológica e icnográfica con el fin de adquirir consciencia de la importancia de la lectura formal de la imagen y de las claves para comprender su complejidad y el entramado social, ideológico, económico, religioso y cultural en que fueron creadas.
- identificar las pautas creativas, los estereotipos utilizados, las tendencias más frecuentes y la permanencia y discontinuidad de este tema en el trascurso de la Historia del Arte.
- identificar los temas dentro este subgénero, así como las estrategias y códigos para su representación.
- estudiar el impacto de estas imágenes y recuperar el germen contextual que las hicieron posible.

Es importante por ello, para empezar, establecer el marco conceptual que se va a utilizar durante la investigación, es decir, es preciso definir qué entendemos por homoerotismo. Contrariamente a lo que algunos puedan pensar, no se trata exclusivamente de la expresión de sentimientos eróticos entre personas del mismo sexo, ni es una emoción unitaria resultado de la percepción de imágenes específicas, sino que nos enfrentamos a un concepto complejo y cambiante a la vez que rico y diverso dado que jugamos con la

recepción e interpretación de unas imágenes que varía según la edad, cultura, clase social, raza o momento histórico. El homoerotismo hace referencia a todo tipo de sentimientos que expresan el deseo, la admiración, la intimidad o el afecto entre personas del mismo sexo, por ello, es expresión de un gran abanico de relaciones que no tienen por que incluir el sexo ni tampoco ningún tipo de relación física contrariamente a lo que se suele pensar. En el imaginario de un artista, el homoerotismo puede aparecer de manera simbólica o subconsciente e incluso de manera explícita pero en ningún caso ha de conllevar obligatoriamente una aproximación erótico-sexual. Como indica Andrés Isaac Santana en su artículo sobre este concepto: *“El homoerotismo puede asimismo sustraerse de la obsesión por el sexo, y concentrarse en una serie de sutiles relaciones y asociaciones sensitivas y culturales entre sujetos de igual género o incursionar en los procesos de formación de las identidades sexuales, las marcas del género y la articulación o desmontaje de la propia noción de cuerpo, en tanto material susceptible que deja ver las parcelaciones y sistemas ideológicos del poder”*¹⁰.

La razón por la que el término se utiliza erróneamente es debido a una visión reduccionista que establece este vocablo como sinónimo de homosexualidad. Sin embargo, son conceptos muy diferentes, de hecho todos los homosexuales experimentan deseos homoeróticos pero, en cambio, los sentimientos homoeróticos no son exclusivos del homosexual. La homosexualidad hace referencia a unos sentimientos físicos que tienen que ver con una determinada condición sexual, mientras que el homoerotismo es un sentimiento ético de atracción que no tiene porque conllevar el deseo sexual por el objeto de nuestra mirada, es decir, un observador puede sentirse atraído por una imagen que le provoca sentimientos de atracción que no tienen por que ser de excitación sexual sino de admiración, identificación, camaradería, etc. Como es lógico, tampoco es un término excluyente, es decir, el homoerotismo

¹⁰ “La voz homoerótica. De conceptos, angustias y límites” en www.lajiribilla.cubaweb.cu, 2002 [consultada el 23 de marzo de 2013]

también hace referencia al sentimiento homosexual y por tanto a la carga erótica y sexual del objeto/sujeto observado. Es por ello, que la ambigüedad del término ha llevado a confusión y tiende a definir tan sólo el sentimiento homosexual y la obra de artistas homosexuales. Hay que tener en cuenta que no todos los artistas que se han sentido atraídos por miembros de su mismo sexo han creado arte homoerótico. Al igual que muchos artistas cuya sexualidad ha influido poco o nada en su obra, muchos artistas homosexuales han convertido en objeto de su producción temas que no tienen relación alguna con su condición sexual. Esto hace que cuando nos enfrentamos al estudio de arte homoerótico, como es el caso, no es de rigor el intentar buscar unas tendencias sexuales determinadas en artistas que han expresado su admiración por el cuerpo masculino al desnudo, ya que su atracción no tiene por que responder a un deseo sexual sino a un sentimiento espiritual más elevado¹¹. También es verdad, que muchos de los creadores de arte homoerótico eran homosexuales como cabría esperar de una obra expresión de su yo interior y producto de unos intereses que no son sino reflejos de un ideal sexual y de belleza concretos. Por todo ello, el homoerotismo ha de desligarse de este tipo de concepciones para designar el objeto artístico en particular, el discurso de la obra de arte en sí y su compromiso con el contexto social en que fue realizada.

El producto resultante del arte homoerótico es una imagen que, de alguna manera, cambia el modelo heterosexual imperante ya que hace desaparecer la diferencia de sexos y por tanto fuerza un cambio en la dinámica erótica convirtiendo al hombre no sólo en sujeto sino también en objeto, es decir, desaparece la división entre la identificación y el deseo que convierten a estas obras en centro de polémicas en cuanto a la tensión y la confusión que suponen para aquellos miembros de la sociedad que sienten tambalear los cimientos de su propia seguridad.

¹¹ Es el caso de artistas como Thomas Eakins o Frank M. Sutcliffe que han visto cuestionada su sexualidad por algunos autores debido a sus fotografías de jóvenes desnudos.

Como he mencionado anteriormente, la fotografía homoerótica ha sufrido un rechazo frontal sobre todo cuando las imágenes más explícitas han sido protagonizadas por hombres sin ropa. Para muchos, el cuerpo masculino desnudo no se prestaba a la abstracción como el de la mujer en tanto a su fisicidad y la sexualidad que su sola visión evoca. De ahí, la opinión que la atracción por una imagen de estas características conlleve una carga de deseo sexual. La imagen del hombre objeto representado en estas imágenes, implica además una pasividad que está íntimamente relacionada con la homosexualidad y de ahí el rechazo. Quizás por ello, los artistas han puesto siempre especial cuidado en resaltar la sugestión y la plasticidad de la imagen en su representación del cuerpo masculino al desnudo, adoptando en muchas ocasiones una plástica que recordara la de las pinturas más célebres o los estilos pictóricos más notorios y complacientes. Sin embargo, la recepción de este tipo de imágenes obtiene diversas respuestas en razón a varios factores: no sólo la orientación sexual, sino también la edad, la experiencia, la libido, los valores morales e incluso las modas y tendencias culturales influyen en la reacción y aceptación o rechazo de las mismas. Así lo que para unos es sensual y bello, para otros resulta obsceno e inmoral. Lo que unos consideran verdaderas obras de arte no son más que repugnantes muestras de pornografía.

La ambigüedad de muchas de estas imágenes nos obliga a indagar en la intencionalidad con que fueron concebidas. Muchas de estas imágenes ofrecen un alto grado de excitación sexual, y de hecho, muchas de las que aquí aparecen fueron moneda de cambio de un mercado que satisfacía la demanda de un importante número de mirones y coleccionistas de imágenes eróticas. Sin embargo, muchas de estas imágenes no perseguían suscitar esta clase de deseo sino la redefinición de la masculinidad (como las fotografías de Sarony del culturista Eugene Sandow que trataremos más adelante) o una nueva concepción de las formas de vida (las fotografías naturistas que abogan por una filosofía de vida alternativa). Las fotografías también buscaban una redefinición del deseo homosexual puesto que se adoptan las imágenes de

hombres viriles como reivindicación de una atracción que no siempre estaba protagonizada por jóvenes y ambiguos efebos como se creía. Es, por tanto, el espectador, quien, teniendo en cuenta la intención del artista y el contexto en que la obra se concibe, ha de decodificar los signos inherentes en la imagen y decidir el grado de homoerotismo que la caracteriza.

Sin embargo, aunque el componente sexual está siempre presente en la representación del desnudo, es la mente de quien observa la que encierra el grado de invitación sexual de la imagen. Cuando los hombres se presentan de una manera tal que incitan al deseo sexual de quien los observa o al menos a la admiración de la belleza y perfección de su físico, el observador se ve obligado a tomar un papel más activo ante su propia reacción, ya que el desnudo masculino no ofrece una respuesta automática como ocurre con el desnudo femenino. El espectador del desnudo se siente desconcertado ante la imagen pues desconoce a quien va dirigida. La contemplación de la imagen estimula el deseo, lo legitima, pero a la vez esta gratificación visual crea una tensión en el espectador que invita a la autorreflexión sobre el origen de su deseo ya que la idea asumida es que son solo los homosexuales quienes pueden sentir atracción por las imágenes o entender el valor de las mismas.

La visión de un cuerpo desnudo o semidesnudo no lo convierte en erótico sino las circunstancias que rodean su visión y definen su naturaleza. Lo erótico participa de lo prohibido y lo trasgresor confrontando tabúes. *“La foto erótica, no hace del sexo un objeto central; puede perfectamente no mostrarlo [...] como si la imagen lanzase el deseo más allá de lo que ella misma muestra”*¹². Por ello, podemos afirmar que el homoerotismo está ligado a la dinámica del poder ya que su representación obliga al espectador/sociedad a enfrentarse no solo a otras formas de deseo, sino también, a otras formas de

¹² BARTHES, Roland: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós Comunicación. Barcelona, 1989, p. 109.

pensar en términos morales o políticos, a otros patrones estéticos, a otra clase de conocimiento que son rechazadas por las posturas preeminentes que alimentan la homofobia y la intolerancia para mantener su status hegemónico. Lo homoerótico, así, al igual que lo homosexual tiene un estigma social.

Para llevar a cabo este trabajo, se ha analizado la obra de un gran número de fotógrafos que han hecho del homoerotismo un elemento fundamental en su obra creativa. Muchos de ellos no trabajaron el homoerotismo en exclusividad sino que consideró este elemento como parte esencial en su obra más personal y privada, a la que solo tenían acceso unos pocos privilegiados. Sin embargo, su discurso homoerótico se presenta como parte esencial de su obra y su trabajo ha resultado revelador para artistas posteriores que han basado su obra o parte de ella en el trabajo de estos artistas. Hay otros muchos fotógrafos que también incluyeron elementos homoeróticos en sus imágenes pero lo hicieron de manera puntual y no suficientemente significativa, de ahí su exclusión de este trabajo. La nómina de artistas que componen este trabajo la forman principalmente fotógrafos norteamericanos, alemanes, italianos, franceses e ingleses, nacionalidades con mayor permisividad creativa y que, aún encontrando cierto rechazo por parte de los sectores más conservadores de la sociedad, dieron cabida al trabajo de creadores como Von Gloeden, List, Michals, Weber o Voinquel gracias a que su trabajo no pareció amenazar el poder patriarcal al utilizar el clasicismo, la coartada artística y la religión como coartada para la realización de sus obras o a que sus trabajos no traspasaron la esfera privada o los círculos meramente artísticos. Por lo que respecta a España, los ejemplos disponibles son escasos y pertenecen a época reciente. Debido al estricto clima moral y religioso imperante en el país (unido de la idiosincrasia machista que rechaza cualquier posible amenaza a su status de poder), no existen ejemplos del siglo XIX y son muy escasos los que se nos presentan en las primeras décadas del XX antes del establecimiento en el poder del General Franco y su política represora apoyada por el acérrimo aparato censor. De hecho, en 1934, Emiliano Aguilera publicó

un libro sobre el desnudo¹³ donde comentó la escasez de originales españoles sobre el tema por el horror de la sociedad durante el primer tercio de siglo a este tipo de imágenes. Los pioneros de la fotografía en España, invadidos por sus creencias religiosas y estricto código moral, prefirieron dedicar su labor creativa a otros géneros y por ello no es aventurado afirmar que los erotómanos españoles de la época acudieran al mercado extranjero donde los trabajos de grandes artistas circulaban con mayor licencia. El desnudo en España comenzó a proliferar durante los tolerantes años de la 2ª República en especial con el trabajo de los hermanos Calvache y Ricardo Gárate. Fue en esta época cuando aparecieron publicaciones como *Crónica* que recuperaron la fotografía del desnudo aunque por poco tiempo pues desaparecieron tras el estallido de la Guerra Civil. No sería hasta el fin de la Dictadura y la supresión de la censura que en España aparecerían algunos autores cuya obra presenta un marcado signo homoerótico aún siendo todavía pocos los fotógrafos que centran su interés en este tema. Finalmente, con el propósito de ofrecer un marco geográfico amplio que mostrara que la fotografía homoerótica ha estado presente en todo el mundo, se han incluido, cuando ha sido posible, y aun cuando se tratasen de ejemplos muy puntuales, autores japoneses (Yato y Haga), sudamericanos (Afanador) e incluso egipcios (Nabil) que enriquecen la esfera de estudio de este trabajo.

En lo que se refiere a los límites temporales de esta investigación, la estructura de la misma ha hecho que el estudio abarque el tratamiento de la fotografía homoerótica desde el origen de la fotografía en 1839 hasta nuestros días, pudiendo de esta manera establecer los tres grandes bloques en los que se ha estructurado este trabajo para posibilitar una comprensión precisa del desarrollo de este tema en esta disciplina artística. Así, la estructura de este trabajo consta principalmente de tres grandes bloques: el correspondiente al

¹³ AGUILERA, Emiliano: *El desnudo en la fotografía*. Bergua. Madrid, 1934. Incluía 136 reproducciones de las cuales tan sólo 24 eran de autores españoles entre los que destacan Masana, Prats, Loygorri, Almerich y Andrada.

siglo XIX, el período que abarca los años posteriores a la 1ª Guerra Mundial hasta 1969 y una parte final que recogería los trabajos que tienen lugar desde la década de los setenta del siglo XX hasta nuestros días. El porqué de esta división viene justificado por la división natural que ofrecen los acontecimientos históricos que sirven de punto de inflexión para el paso a una nueva etapa en lo que a la creación de este tipo de imágenes se refiere.

- Primera parte (“El homoerotismo en la Fotografía decimonónica”): Se estudia la obra de aquellos fotógrafos que trabajan desde la aparición de las primeras máquinas fotográficas y que emplean el nuevo medio como medio de expresión artística, ya fuera al servicio de las Artes Mayores, o bien intentaran dotar a la fotografía del status de obra de arte en sí misma hasta el advenimiento de la Primera Guerra Mundial, un delicado momento en la historia occidental que quebró muchas de las estructuras existentes en la sociedad del momento.
- Segunda Parte (“De la Postguerra a Stonewall”): Los cambios sociales que trae la Gran Guerra se vieron acrecentados con los acontecimientos que desembocaron en la 2ª Guerra Mundial y el nuevo orden mundial derivado de ésta. En esta etapa que abarca unos cincuenta años, tuvo lugar la conquista de la fotografía en otras esferas como publicaciones periódicas o el cine y su popularización. La etapa se cierra en 1969, año en que se produjeron las revueltas neoyorquinas de Stonewall que impulsaron definitivamente los movimientos de liberación homosexual y una diversificación en la concepción de este tipo de imágenes.
- Tercera parte (“El homoerotismo tras los movimientos de liberación”): A partir de los acontecimientos de Stonewall, se repasan los últimos treinta años del siglo XX y la labor de artistas contemporáneos que han encontrado menos obstáculos a la hora de expresarse en esta línea, teniendo en la publicidad, además, una gran aliada para la composición y la divulgación de unas obras que ya, por fin, ofrecen libremente el homoerotismo como un elemento claramente identificable.

En los tres bloques en que se divide este trabajo, hay distintos epígrafes y apartados que pretenden abarcar las peculiaridades de cada período y que, en todos los casos parten de la generalidad que conlleva la contextualización de los trabajos estudiados hasta el análisis personalizado de cada uno de los autores que trataron el deseo homoerótico de manera preeminente en su labor como fotógrafos. Así, además de una introducción contextualizadora para cada bloque, se dedica en cada parte un capítulo para revisar la presencia del homoerotismo en otras disciplinas artísticas (principalmente la pintura) constatando que la existencia de estas fotografías no era un fenómeno aislado sino parte de una tendencia si no general, al menos habitual, a explorar unos sentimientos de atracción hacia el cuerpo masculino y los sentimientos de distinto signo que se desarrollaban entre hombres, resultado de las favorables condiciones sociales y morales que se desarrollaron en algunos países europeos y en Norteamérica, en donde, se desarrolló una cultura homosocial muy interesante. Estos capítulos dedicados a las artes plásticas están deliberadamente tratados de manera escueta y general dada su intención contextualizadora y por esa misma razón no se ha querido profundizar en la significativa labor algunos de sus representantes merecedores, todos ellos, de estudios individuales. En la primera parte, se incluye un capítulo que se adentra en el estudio del género del desnudo en el contexto de los primeros años del medio fotográfico tras su invención y consecuente revolución en el mundo de la imagen al ser el género más utilizado por los autores aquí estudiados. El culto a la masculinidad y el interés suscitado en los últimos años del siglo XIX por crear iconos de representación masculina que derivaron en la proliferación de imágenes homoeróticas, son el objeto del siguiente capítulo de este trabajo, el cual, nos introduce, además, en el estudio de los códigos de representación más frecuentemente utilizados por muchos de estos fotógrafos, quienes apelaron a la utilización de iconos de identificación universal para la creación de sus imágenes más osadas en un afán de protección de su propia reputación diferenciando sus desnudos y la expresión de los deseos prohibidos de

imágenes pornográficas sin intención artística. Esos códigos de representación, extraídos directamente del mundo clásico, la historia sagrada o la tradición artística, buscaban situar estas imágenes al mismo nivel de otras disciplinas artísticas, en respuesta a la controversia creada en torno a la naturaleza del medio fotográfico y su calidad como medio de expresión artística. En la segunda parte, se incluye un capítulo dedicado a la relación de este tipo de imágenes y el cine, con la utilización de la fotografía homoerótica como vehículo de atracción del público y la construcción de la imagen pública de las estrellas de cine. Le sigue un apartado que se adentra en el fenómeno de las revistas por correo, unas publicaciones que proliferaron en los Estados Unidos a modo de catálogos para fisioculturistas y que fueron campo de abono para el desarrollo de una amplia labor en el campo del homoerotismo. Ya en la parte final, se incluye un capítulo dedicado a la publicidad y el desarrollo de ésta en cuanto a la utilización de códigos e imágenes homoeróticas como elementos persuasivos en la estrategia de venta de grandes firmas comerciales. El capítulo final en cada apartado, es el dedicado al análisis de los trabajos de los fotógrafos que trataron el deseo homoerótico a lo largo de su carrera de manera significativa en cada uno de estos períodos. Como ya se ha indicado, se han obviado algunos que lo hicieron de forma muy tangencial o con intenciones opuestas a las aquí estudiadas.

El presente trabajo presenta dos peculiaridades respecto a las imágenes incluidas así como a la bibliografía mencionada. Se ha creído indispensable la inclusión de imágenes que permitan la comprensión y el conocimiento de los trabajos de unos artistas, generalmente, desconocidos o muy poco estudiados; pero además, ha parecido necesaria la inserción de las imágenes en el texto en lugar de añadir un apéndice que las contuviese todas, lo que, sin duda, facilita la lectura y la consulta de las fotografías. Por lo que respecta a la bibliografía, es importante aclarar que la que se menciona al final de estas páginas, responde a la lista de lecturas consultadas para la redacción del mismo, no siendo, por tanto, un interminable listado de libros y artículos de referencia como ocurre

con trabajos de similares características. Como se podrá comprobar en la consulta de la misma, la bibliografía utilizada se encuentra, principalmente, publicada en francés e inglés lo que ha hecho de la labor investigadora un reto aún más atractivo y a la vez mucho más gratificante ante la localización de ejemplares de difícil consulta, complicado acceso o prácticamente descatalogados. Se ha incluido, además, para cada autor estudiado, una bibliografía de referencia personal que permite conocer los trabajos mas relevantes dedicados a cada uno de los fotógrafos. Esto pone de manifiesto, las grandes diferencias que existen entre unos y otros autores, y hacen saltar la voz de alarma ante el olvido en el que se encuentran algunos de los grandes artistas que aparecen en este trabajo y a los que, creo, esta investigación contribuye a devolverles su sitio. Se incluye además una pequeña lista de películas, para concluir la bibliografía, que han sido utilizadas por su valor documental para complementar la contextualización de los distintos capítulo o elementos determinados de algunas épocas o autores. No pretende ser una lista excluyente, sino una filmografía testimonial del material utilizado para la confección de esta tesis doctoral.

Para realizar este trabajo, se ha llevado a cabo una labor ingente de documentación con la localización de monografías, artículos y publicaciones en distintas bibliotecas nacionales e internacionales que van desde la Biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía o la Biblioteca Nacional en Madrid, a las bibliotecas universitarias de Hamilton College o Stanford University en los Estados Unidos y la Librería del Congreso de los Estados Unidos que, aun no ofreciendo el préstamo de sus ejemplares, ha servido como motor de búsquedas para publicaciones de referencia que han resultado fundamentales para la culminación de este trabajo. También han sido de gran ayuda las sugerencias del Dr. Jonathan Katz, Director del Programa de Doctorado de Estudios Visuales de la Universidad del Estado de Nueva York y de Isabel Ortega, Conservadora de la Colección Fotográfica de la Biblioteca Nacional de Madrid que ofrecieron su ayuda desinteresada en el proceso

investigador. También, y de manera excepcional, se ha recurrido a las nuevas tecnologías como Internet para la localización de las imágenes principalmente, así como para la localización de algún artículo de interés publicado en revistas especializadas en artes visuales o en publicaciones de congresos universitarios.

Es esta investigación, por lo tanto, un trabajo que recoge las nuevas líneas de trabajo de los Queer Studies y los Gender Studies norteamericanos, mucho más en la vanguardia de estudios de este tipo y que se alinea con los pioneros estudios en este campo de José Miguel García Cortés y Juan Vicente Aliaga que han abierto el camino para la investigación de la identidad masculina en nuestro país. Es este trabajo, además, de naturaleza inédita, no sólo en cuanto a la novedad del mismo, sino en cuanto al tratamiento de un tema que se encuentra casi totalmente desaparecido de la historiografía artística que parece mucho más interesada en estudios similares centrados en la mujer creando la falsa impresión de la no existencia de trabajos paralelos protagonizados por hombres. La existencia de trabajos en esta línea, además son, por lo general, monográficos dedicados a un autor relevante o estudios que toman la figura del hombre como protagonista, pero centrándose en una sola disciplina, en una determinada área geográfica o en una época muy específica. Sin embargo, la multidisciplinaridad del presente estudio es una de sus características principales, al enfocar el estudio del homoerotismo desde la óptica de la imagen utilizada con distintos fines (cine, publicidad, arte, revistas) a nivel global, permitiendo conocer este tema de manera más profunda dado que, además, se incluyen análisis de las fotografías aquí contenidas.

No quisiera concluir esta introducción sin dejar de insistir, de nuevo, en la intención de la presente tesis de subsanar la ausencia de este tema y de sus creadores mas relevantes en la historiografía artística, tratándose, además, no sólo del testimonio de una época, sino también de la reafirmación de la belleza y la sexualidad masculina en toda su complejidad y la construcción de una identidad incuestionable mostrado todo ello a través de la desnudez, física y

creativa, de sus protagonistas. Es por tanto, un tema de plena actualidad al encontrarnos inmersos en una época donde las imágenes tienen un papel protagonista, donde el uso del homoerotismo está muy presente en nuestra cotidianeidad aún cuando esté codificado en muchos casos y pase, aparentemente, desapercibido. Son muchas las referencias de creadores actuales a los artistas aquí tratados y es por tanto, a mi juicio, importante el intentar abrir con este trabajo nuevas vías de investigación que enriquezcan con una nueva óptica la labor de unos artistas que merecen estar presentes en nuestro conocimiento de un medio artístico tan fascinante como es la Fotografía.

PRIMERA PARTE:
HOMOEROTISMO EN LA
FOTOGRAFÍA DECIMONÓNICA

Según muchos historiadores, social y culturalmente hablando, el siglo XIX termina con la primera Gran Guerra. A partir del impacto que supone el estallido del conflicto en 1914 muchas cosas cambiaron en el mundo occidental, desapareció la hipocresía de la era eduardiana y nada volvió a ser como antes: el nuevo ideal social, los cambios tecnológicos, la recién adquirida conciencia de vulnerabilidad, los nuevos valores morales, las nuevas doctrinas de pensamiento que traerán las doctrinas de Sigmund Freud sobre una nueva concepción de la sexualidad, etc, son sólo algunas de las transformaciones de un mundo que también presenció un importante cambio en la forma de vestir, con prendas menos restrictivas, que facilitó una nueva concepción del cuerpo. Por ello supone un momento de inflexión significativo para limitar la primera parte de este estudio.

El XIX es aún un siglo meramente masculino. Las mujeres, destinadas a sus labores de esposas y madres, delegaban el mundo en las manos de sus padres, maridos e hijos permitiendo que la esfera masculina fuera la que dominara toda acción económica, política o social. No es por tanto de extrañar que los hombres tuviesen la costumbre de moverse en círculos casi exclusivamente masculinos donde la presencia femenina era prácticamente inexistente y sus relaciones con el sexo opuesto se remitía a la esfera íntima que, en la mayor parte de los casos, correspondía a una parte relativamente pequeña de su tiempo. Por lo tanto, es importante tratar de entender el valor que las relaciones homosociales tenían para el hombre del XIX y los vínculos que éste desarrollaba con sus compañeros ya fuera en el trabajo, en el ejército o como leal camarada. Los valores que regían en las relaciones entre hombres eran muy diferentes a los que prevalecen hoy en día y por ello, el desarrollo de una amistad íntima entre dos hombres venía cargado de unos niveles de intimidad que no conllevaban necesariamente una carga sexual o pasional y sí, empero, eran producto de una inocente y bienintencionada relación basada en la complicidad que facilita un género compartido. David Deitcher destaca: *“the introduction of photography to the United States in 1840 coincided with what*

we now understand was a surprisingly broad-minded attitude toward same-sex intimacy. American men and women were in many ways encouraged to establish intense, even passionate, bonds of friendship with members of their own sex”¹ y más aún si tenemos en cuenta que “by the end of the nineteenth century, psychoanalysis had organized itself around issues of the sexual body and the development of its behaviors in the mind. Psychoanalytic accounts of the formation of gender identity (and here Sigmund Freud’s texts are key) posited masculinity as normative, and femininity as a kind of enigma, an excess or inscrutable other”²

El siglo XIX ofreció por primera vez a los hombres, una diversidad de imágenes con las que poder identificarse. Los convulsos tiempos que protagonizan la centuria obligaron al hombre a habituarse a vivir frente a un espejo simbólico que le prestaba la conciencia que de sí mismo tenía frente a la sociedad y en esa observación constante, esa necesidad de un reflejo que le devolviese la dimensión de su ser, la Fotografía jugó un papel crucial.

Es este siglo, por tanto, un momento clave para la concepción de la identidad masculina y para la germinación de diversos modelos y nuevas concepciones que cuestionarán la idea predominante ofreciendo así, una riqueza de significados que han ido añadiendo una mayor variedad de matices al concepto (y percepción) de masculinidad.

¹ DEITCHER, David: *Dear friends. American photographs of men together 1840 – 1918*. Harry N. Abrams. Nueva York, 2001, p. 31 [*“la introducción de la fotografía en los Estados Unidos en 1840 coincidió con lo que hoy día entendemos como una sorprendentemente apertura de mente hacia la intimidad entre miembros del mismo sexo. Se animaba a los hombres y mujeres americanos a establecer lazos de amistad intensos, e incluso apasionados, con los miembros de su mismo sexo”*]

² BLESSING, Jennifer: *Rose is a rose is a rose: gender performance in photography*. Guggenheim Museum. Nueva York, 1993, p. 4. [*“a final del siglo XIX, el psicoanálisis se había organizado alrededor de los temas del cuerpo sexual y el desarrollo de sus comportamientos en la mente. Las muestras psicoanalíticas de la formación de la identidad de género (y aquí los textos de Sigmund Freud son clave) instalaron la masculinidad como normativa y la feminidad como una especie de enigma, un exceso o otro inescrutable”*]

I. El culto a la masculinidad: la imagen como símbolo de identidad.

El siglo XIX fue una época en la que las grandes transformaciones derivadas del progreso tecnológico y económico dieron lugar a la aparición de un nuevo orden social que se preocupó de establecer la diferenciación entre clases por medio del aspecto exterior. Como dice Gay “*ninguna otra época se preocupó tan vigorosa ni angustiosamente por las apariencias como la época victoriana*”³. De modo que, nos encontramos con una época en la que surgió una nueva dimensión de la imagen y un excesivo énfasis a la visualidad promulgado especialmente por la cultura burguesa. La imagen se convirtió en sinónimo de identidad a todos los niveles: económico, social y sexual.

De esta manera, los diferentes grupos sociales se veían obligados a adoptar una determinada apariencia que señalase su identidad como parte integrante de un grupo determinado. En el caso de las mujeres, por ejemplo, la apariencia física connotaba su posición social pero, sobre todo, su identidad sexual como mujeres, muy por encima de su identidad como seres humanos. Esto además venía subrayado por las imágenes producidas por innumerables artistas en donde la mujer quedaba definida por las convenciones atribuidas a su género. Sin embargo, en el caso del hombre, la cuestión era más compleja. La mayor y más activa participación social del hombre le obligaban a adoptar determinadas apariencias que subrayasen su identidad, pero a la vez la masculinidad era una condición que se daba por obvia; el sólo hecho de ser hombre lo convertían a uno en un ser viril, enérgico, valiente, dotado de entereza, nobleza, fuerza, vitalidad y poder. Por ello, cuando en el siglo XIX surge el movimiento esteta que adquiere una imagen identificativa para sus

³ GAY, Peter: *La experiencia burguesa. De Victoria a Freud. Vol I: La educación de los sentidos*. Fondo de cultura económica. México, 1986. Citado en REYERO, Carlos: *Apariencia e identidad masculina. De la Ilustración al Decadentismo*. Cátedra. Madrid, 1996, p. 11.

seguidores, las convenciones a las que la sociedad estaba sujeta comenzaron a tambalearse.

I. 1.- Los dandies

Los estetas adquirieron una apariencia que se vio personificada en la figura del dandy⁴, un intelectual de apariencia joven, atildada, en constante oposición a la rutina y la trivialidad de la vida. Eran hombres de gran valía intelectual, utilizaban la agudeza mental y la ironía como armas contra la mediocridad y como signo de distinción; poseían formas afectadas y se preocupaban cuidadosamente de su indumentaria, lo que se suponía era asunto de las mujeres. Agustín de Figueroa ofreció una interesante descripción del dandy: *“vive pendiente del espejo, se levanta al mediodía, emplea tres horas en acicalarse, se da a los demonios si emplea el menor fallo en la ropa. El dandy – guante amarillo, bigote enhiesto, bucles perfumados con almizcle, chaleco a la derniere, bastón en ristre, reloj con cadenas y dijes- pasa por el casino entra en alguna botillería de la calle de la montera, más tarde acude a Atocha, el Prado ya a caballo ya conduciendo el tilburi o la briska. Allí, deja tomar las riendas al jockey que le acompaña para recostarse indolentemente y dirigir miradas incendiarias a las bellas. En realidad las mujeres no le importan gran cosa pero son necesarias para el mantenimiento de su aureola. De ahí que con ellas se muestre insinuante y rendido. El dandy suele permanecer soltero. Ese estado es el más lógico. De relamidos, azucarados, narcisitos y aun cosas peores califican ciertos cronistas a estos caballeros”*⁵

De esta definición extraemos algunas referencias (*“las mujeres no le importan gran cosa”*, *“aún cosas peores califican ciertos cronistas a estos*

⁴ En España, el término utilizado era el de “pirraca”, “leguchino” o “currutaco”, con obvias connotaciones despectivas dado el comportamiento amanerado y exquisito (poco viril) de los dandies.

⁵ FIGUEROA, Agustín de: *Modos y modas de cien años*. Aguilar. Madrid, 1966, pp. 30-32

caballeros”) que muestran claramente la confusión decimonónica ante la aparición de imágenes que no encajaban en los códigos de género establecidos para el hombre y la mujer en la imperiosa necesidad de la sociedad burguesa por codificar a las personas. Así, se llegó a la conclusión de que el esteta era un ser feminizado, carente de las cualidades propias de un hombre (virilidad, fuerza, etc.) y por tanto, si su comportamiento era cercano al de las mujeres, sus intereses sexuales, su deseo erótico había de ser similar al de éstas. El dandy comenzó a ser definido en términos de inversión de género marcando así, no solo la imagen de un hombre sensible y exquisito, sino una sexualidad desviada y degenerada.

Impecables en su vestimenta, distantes en su actitud, elegantes en maneras, afectados en el trato y exquisitos en el gusto, los dandies eran la personificación de *“una abstracción concreta, el punto de contacto entre la línea fragmentaria de la existencia y la recta sinuosa de la Utopía. Ser dandi es un estado extasiado y humanísimo de autenticidad y de vinculación del ser”*⁶. Eran seres excéntricos y por tanto diferentes, haciendo *“accesible la posibilidad abierta a cualquiera a escoger la diversidad, y con ello la propia individualidad, negada por la uniformidad de la masa”*⁷. Su intención era vivir como protagonistas de un constante acontecimiento y seducir con su belleza y no con su fuerza, con las cualidades que, precisamente, le alejaban del concepto que tradicionalmente se tenía de lo que debía ser un hombre.

Dado que el dandy, obligó a la sociedad del XIX a enfrentarse a una realidad que hasta entonces había sido fácil ignorar: la existencia de la homosexualidad (la cual era considerada una enfermedad hereditaria, reconocible por la apariencia marcadamente femenina) no es de extrañar que

⁶ SCARAFFIA, Giuseppe: *Diccionario del dandi*. Antonio Machado Libros. Madrid, 2009, p. 126

⁷ SCARAFFIA, Giuseppe: *op. cit.* p. 136

muy pronto surgiera una reacción en contra. Ésta vino de la mano de un creciente e inusitado culto al cuerpo masculino en la forma que representase las características propias de un hombre viril que derivó en el movimiento fisioculturista del XIX.

I. 2.- Atletas y culturistas

A finales del siglo, la sociedad victoriana se sintió en la obligación de reconstruir la masculinidad de sus hombres ante la creciente degeneración homosexual de la que el mejor ejemplo fue el juicio a Oscar Wilde, prototipo del perfecto dandy. El propósito era trabajar la imagen del hombre para crear un prototipo de apariencia masculina que fuera fiel reflejo a la cualidad moral del hombre. Una vez más, se recurrió a la antigüedad clásica para la búsqueda de un modelo y se encontró en las esculturas que mostraban el cuerpo de deportistas como ideal físico y moral, el desnudo como reflejo de la virtud del hombre. Además, la estatuaria clásica ofrecía una imagen del hombre ideal que no era sino la contraposición a la apariencia del dandy. De esta manera comenzó a fomentarse el culto a la figura del atleta.

Todo esto se vio beneficiado, además, con el renacer de los Juegos Olímpicos en 1896. Su institucionalización popularizó los deportes como forma de ocio, lo que hizo que proliferaran los equipos deportivos profesionales y un público deseoso de disfrutar de las hazañas de unos hombres que comenzaron a ser admirados en circuitos de concursos deportivos. Muy pronto, el interés suscitado por el deporte, llevó a la creación de circuitos deportivos en ferias, donde el culturismo y la admiración por el cuerpo anatómico perfecto se hizo un hueco importantísimo en espectáculos de music hall y vaudevilles.

A la vez, la educación deportiva puede entenderse como reacción de la sociedad burguesa a su obsesión antimasturbatoria. La sociedad victoriana

estaba convencida que el sedentarismo provocaba deseos infames que derivaban en terribles enfermedades. Se promulgaron campañas para fomentar la higiene personal que derivó en la apertura de baños públicos y gimnasios donde los hombres podían mantener una actitud sana y limpia lejos de toda práctica no recomendable. Comenzaron a aparecer además organizaciones en el mundo anglosajón que promovían el deporte y organizaban actividades relacionadas con el mismo, como por ejemplo el YMCA⁸ o los Boys Scouts⁹. Todas ellas organizaciones que democratizaron el deporte y la camaradería atlética entre hombres. El culto a la figura atlética, por tanto, fue resultado de diversos factores y era claro exponente de un ideal no solo físico sino también ideológico y moral. En 1917, Bernarr McFadden publicaba en la revista *Physical Culture*: “*Physical culture stands today as the exponent of a cleaner, saner attitude towards the human body*”¹⁰

No podemos olvidarnos que el último tercio del siglo XIX representó el nacimiento de la conciencia del moderno consumidor. En estos últimos años del siglo, los vendedores de productos y servicios comenzaron a colonizar el espacio para la formación de la identidad individual por medio de las comparaciones con imágenes ideales. Con la popularización de la gimnasia, las ligas deportivas y las revistas de deporte y salud, los comerciantes encontraron el marco ideal para la circulación de imágenes que permitían obtener pingües

⁸ Se había creado en Londres en 1844 ante las condiciones sociales insanas de las grandes ciudades como resultado de la industrialización. El fin era dar cobijo a hombres de campo que venían a la ciudad y evitar que vivieran en su lugar de trabajo. YMCA organizaba campos de verano y poseía, entre sus instalaciones, gimnasios en los que se podía practicar todo tipo de deportes. Se expandió muy rápidamente con un gran número de miembros. En 1851 comenzaron a abrirse este tipo de centros en los Estados Unidos.

⁹ El primer campo para Scouts se abrió en 1904 a instancia de Baden Powell quien ya había creado a finales de siglo una Liga para la Salud y la Hombría.

¹⁰ Citado en WAUGH, Thomas: *Hard to imagine: gay male eroticism in photography and film from their beginnings to Stonewall*. Columbia University Press. Nueva York, 1996, p. 177. [“La cultura física se erige como exponente de una actitud más limpia y sana hacia el cuerpo”].

beneficios de dichas comparaciones. Había un proceso de identificación unido al fenómeno. La extendida ansiedad masculina sobre la potencia y la fuerza fue transformada en las revistas y periódicos en una industria muy beneficiosa de libros, instrumentos y medicinas. Era una mezcla de discurso seudo médico sobre la sexualidad masculina, el desarrollo corporal y la muestra erótica.

El cuerpo masculino atlético se convirtió, así, no sólo en un fenómeno sociocultural deportivo basado en la participación, competición, los espectadores y comercio, sino que se fue definiendo, gradualmente, como un fenómeno de la representación visual. La fotografía del atleta fue adquiriendo cada vez mayor demanda por lo que comenzaron a aparecer fotógrafos especializados en fotografía deportiva como **Sarony** o **Jules Beau**. *"The purpose of publishing photographs of the human body is to reveal muscular development, athletic activity and bodily grace and beauty"*¹¹, el cuerpo se convirtió en objeto de consumo, en objeto de admiración, emulación y deseo. La oportunidad de mostrar el cuerpo en una fotografía creó un espacio para la exhibición propia del hombre y un atractivo medio de expresión sobre su género y su identidad sexual. Conforme las voces de la autoridad moral se debilitaban, el fisioculturismo y su comercio ofrecían un lenguaje alternativo en forma de fotografías.

Aparte de la expresión codificada de los deseos ilícitos en fotos públicas, los hombres se sentían presumiblemente atraídos hacia el fisioculturismo como una guía para ser mas masculinos. El hombre podía actuar sobre lo que encerraban las palabras, fotografías, diagramas, concursos y ligas fisioculturistas. Para los hombres el cuerpo desnudo y heroico como experiencia concreta y común servía para ocultar la especificidad de los placeres y deseos dentro de él.

¹¹ WAUGH, Thomas: *op. cit.* p. 177 [*"el propósito de publicar fotografías del cuerpo humano es mostrar su desarrollo muscular, actividad atlética y la gracia y la belleza del cuerpo"*].

Al principio las primeras fotografías deportivas se realizaban en estudio dada la necesidad de emplear largos tiempos de exposición. Nuestra concepción contemporánea de la fotografía nos hace enfrentarnos a unas imágenes que resultan ridículas en su ingenuidad con el empleo de fondos pintados que no se corresponden a la actividad deportiva. Sin embargo, estas fotografías presentan un gran valor puesto que ilustran los cambios de actitudes hacia el cuerpo y la forma de representarlo, con la aparición, por ejemplo, de hombres en traje de baño. En estas primeras fotografías, de todas formas, el cuerpo desaparecía ante el énfasis con que se mostraba el deporte en sí para lo que se destacaba la puesta en escena. Mostraban un nuevo ideal social y cívico, el digno ciudadano burgués comenzó a ser empujado en su posición de autoridad patriarcal por el campeón. El cuerpo maduro, desnudo musculoso del héroe proletario conllevaba nuevos ideales de movilidad social, fuerza, popularidad, ocio, consumo y triunfo más que un logro cívico, cultural o económico.

Es importante destacar que el culto a la actividad deportiva vino, principalmente, de la mano de dos fenómenos: la postal y Eugene Sandow. Tenemos que tener en cuenta que en la segunda mitad del siglo XIX no existía el espectáculo deportivo tal y como lo conocemos hoy día, aún no habían proliferado las revistas y los periódicos ilustrados por lo que la familiaridad del ciudadano corriente con el cuerpo atlético magníficamente cultivado era mínima. A esto hay que añadir que el ciudadano medio aún no tenía acceso a exposiciones y museos donde poder contemplar las anatomías ideales de la estatuaría clásica o de la pintura y escultura del Renacimiento. Los forzudos que se exhibían en ferias eran el único acceso a la admiración del cuerpo del deportista pero el entorno ferial y sus ridículas vestimentas los convertía en atracciones de seres fuera de lo normal. La aparición de la postal en 1860 y su producción masiva de fotografías tamaño de una tarjeta de visita que costaban poco dinero, permitió la popularización de atletas famosos. El público comenzó a sentirse atraído ante la posibilidad de contemplar personas reales en lugar de

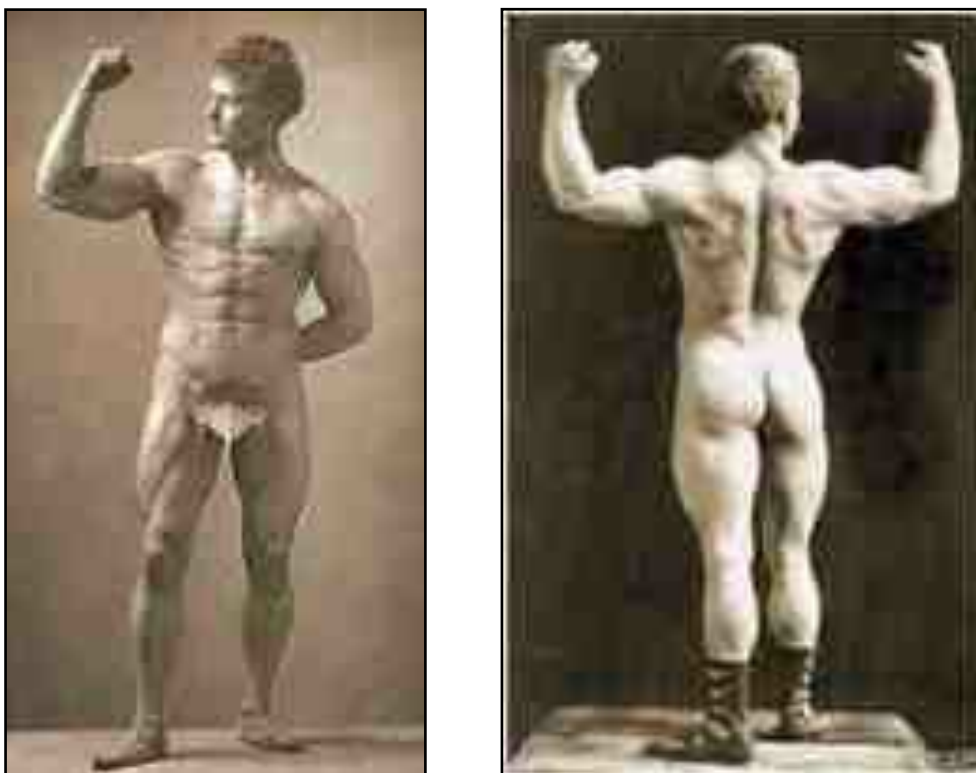
contemplar las idealizaciones que divulgaban mediante grabados. La fotografía les hacía sentir que un cuerpo bien desarrollado era algo real, al alcance de cualquiera.

La figura de Eugene Sandow¹² fue pronto promocionada en las exposiciones universales como la personificación de la perfección anatómica. El culturista prusiano era exhibido en toda clase de eventos como modelo ideal atendiendo no a su fuerza prodigiosa (como se hacía en las ferias) sino a su aspecto, a su magnífica anatomía. La imagen de Sandow era la de un atleta maduro que se contraponía al culto a la belleza clásica de los jóvenes ambiguos e inocentes. Sandow era un hombre viril y masculino, que reflejaba no sólo la fuerza, sino también poder y control, cualidades que se buscaban para definir a un hombre. Su cuerpo era considerado como una escultura viva y así se le comenzó a fotografiar sobre un plinto, maquillado con polvo blanco para que su piel adquiriese una cualidad marmórea¹³. Autores como **Benjamín J. Falk**¹⁴, **Steckel** o **Napoleon Sarony** (*Figs. 1 y 2*) plasmaron la imagen del cada vez más popular atleta que pronto se convirtió, gracias a la distribución de estas fotografías en un ídolo de masas. Las fotos con la imagen de Sandow se publicaron con profusión lo que llevó a éste a hacerse cargo de publicaciones propias que llegaron a estar prologadas por Sir Arthur Conan Doyle.

¹² Eugene Sandow (Friedrich Wilhelm Mueller, 1867- 1925) saltó a la fama en 1889 en un concurso para hombres forzudos tras lo que fue contratado por Ziegfeld, empresario artístico que supo ver su potencial comercial como personificación de esculturas clásicas griegas de carne y hueso no exento de *sex appeal*. Su éxito y popularidad le llevó a abrir estudios para el desarrollo del físico, publicar revistas promocionando las ventajas del ejercicio físico. Para una completa semblanza de la figura de Sandow puede verse MORILLAS ALCAZAR, José María: *Eugene Sandow, un icono contemporáneo filmado* en CAMARERO, Gloria (ed.): *Vidas de cine*. T & B Editores. Madrid, 2011.

¹³ En 1901, incluso, se llegó a tomar su molde en escayola, dada la perfección de sus proporciones.

¹⁴ Fotógrafo (1853-1925) que utilizó a Sandow como vehículo para experimentar con los efectos dramáticos de la luz sobre el cuerpo.



Figs. 1 y 2: **Napoleon Sarony**, *Eugene Sandow*, 1890. The Bettman Archive, Nueva York.

En la Inglaterra de 1866 era indecente mostrar las piernas en competiciones deportivas y conllevaba penas de arresto, gracias al fenómeno que incitó a desarrollar la importancia y presencia del deporte y, sobre todo, la admiración por Sandow, fue posible legitimar la representación de un cuerpo desnudo fuera de los círculos artísticos. El culturismo ayudó a reconstruir las imágenes dominantes y subversivas del cuerpo a la vez que intentaba establecer un puente entre las aspiraciones nacionales e individuales. El deseo de emular la perfección y masculinidad de Eugene Sandow popularizó la imagen de otros culturistas como Edmond Desbonnet, Georges Hackenschmidt, Stan Zbysko, o posteriormente, ya entrado el siglo XX, Hans Braun que fue inmortalizado por **Jean Reutlinger** (*Figs. 3 y 4*), para ensalzar

el cuerpo de un atleta que participó en múltiples competiciones y era muy celebrado en la actualidad deportiva por crónicas, poemas y fotografías.



Figs. 3 y 4: **Jean Leo Reuthlinger**, *Hans Braun*, 1912. Cliché Bibliothèque Nationale de France, París.

La popularidad y difusión de las imágenes de cuerpos perfectos vino de la mano del desarrollo del mercado de cartas de visita y postales y, sobre todo, de la publicación de estas fotografías en periódicos y revistas. Algunos, como *Police Gazette*, fueron los primeros en ensalzar estos cuerpos y en convertir en estrellas a los mejores exponentes del culturismo. Pronto, a raíz de este fenómeno, comenzaron a surgir revistas especializadas que consolidaron el fenómeno que suponía que los hombres admirasen sin reservas el cuerpo desnudo de otros hombres. Sirvan como ejemplo la aparición en 1898 de *Physical Culture* (que mas tarde se llamó *Sandow's magazine*) y *Physical Development* de Bernarr MacFadden, ambos en el área anglosajona. En 1901

aparece en los Estados Unidos *Physical culture*, de similares características. En 1904 el Profesor Edmond Desbonnet empresario de cultura física fundó su revista *La culture physique* en Francia, además de publicar los volúmenes *Pour devenir fort: comment on devient athlete* (1909) y *La santé par les sports*. Todas estas publicaciones trataban de interesar a un público masculino abordando en sus páginas otros temas además del deporte (como, por ejemplo, crímenes) aunque con carácter secundario. Los deportes más populares eran el ciclismo, el boxeo y la lucha. Los tres servían de excusa en cada número para mostrar un buen número de fotografías que exaltaban los músculos. Todas estas revistas lanzaban el mismo mensaje: alcanzar un estado de bienestar a través del deporte y la reforma de la salud. Las declaraciones de Sandow y los métodos de Desbonnet¹⁵ influenciaron a un gran número de lectores.

Estas publicaciones intentaron captar un público femenino también incluyendo en algunos números fotografías de mujeres culturistas, pero esta medida sólo sirvió para aumentar el número de lectores masculinos atraídos por fotografías de mujeres masculinizadas por el deporte, lo que indica el potencial homoerótico de estas publicaciones. Otra medida utilizada para atraer lectores fue la celebración de competiciones para buscar el físico ideal. Los lectores debían mandar una fotografía que luego se publicaba y se vendía en lotes que se enviaban por correo. El objetivo real de este tipo de concursos era fomentar el deporte, publicitar las empresas dedicadas a la gimnasia y alimentar la fama de Sandow. Con la aparición de la fotografía instantánea en 1880 (portátil de Kodak) fue posible a los aficionados tomar imágenes de sus actividades atléticas al aire libre, que enviaban diligentemente para participar en una competición que encerraba un propósito exhibicionista y un deseo de ser admirado de la misma manera que ellos admiraban a los modelos/deportistas que allí aparecían.

¹⁵ En la década de 1880, el empresario Edmond Desbonnet que tenía una colección de más de 6000 fotografías de culturistas presentó su método de desarrollo corporal, demostrando su eficacia con fotografías de sus alumnos antes y después e imágenes de su propio cuerpo musculoso.

El fenómeno culturista/deportista cumplió así su deseo originario de crear una iconografía del hombre en contraposición a la imagen del esteta: el atleta era masculino y saludable y su sexualidad, natural; el esteta, por el contrario, era afeminado y degenerado. El cuerpo atlético negaba la posibilidad de una sexualidad o comportamiento desviado. Sin embargo, era imposible desligar a estas imágenes de un lectura o connotaciones que favorecían lo que pretendían condenar. Los atletas que popularizan las fotografías muy pronto se convirtieron en iconos homosexuales. Hay que tener en cuenta que, como he indicado anteriormente, los espectadores de este tipo de fotografías, eran principal y mayoritariamente, hombres. A esto contribuyó el hecho que las fotografías de deportistas hubiesen favorecido la proliferación de fotografías de hombres sin ropa bajo un marco de legalidad y decencia mientras que la publicación o reproducción de desnudos femeninos se mantenía como actividad delictiva. Ante la falta de imágenes de mujeres al desnudo, la imagen del hombre se hizo más popular y concentró las atenciones de quienes buscaban un aliciente erótico.

A pesar de las prohibiciones legales y la represión moral alentada por los escándalos judiciales que involucraban prácticas homosexuales (como el celebrado contra Oscar Wilde), el deseo homosexual no había desaparecido y, por ello, la pose culturista, personificación absoluta del poder masculino, fue adoptada como imagen que permitía una mayor expresión del afecto y la admiración entre los hombres por su propia naturaleza corporal. Todas estas publicaciones comenzaron, así, a contar con un público constituido por hombres que deseaban a otros hombres a diversos niveles. Los fotógrafos, conscientes del poder sugestivo de estas imágenes, pretendían, en muchos casos, afirmar el carácter heroico, casi mítico, de los cuerpos perfectos limpiándolos de toda connotación erótica. Sin embargo, eran conscientes de la amenaza que suponía la muestra de un cuerpo desnudo con total franqueza, conocían la posibilidad de una lectura erótica de estas imágenes, y por ello, en

muchos casos, intentaba evitarlo con recursos que se volvían contra ellos mismos. Por ejemplo: el esfuerzo que suponía el retoque final de la copia, cuidar el encuadre y la pose o la inclusión de una hoja de parra para cubrir los genitales es clara muestra de su deseo de eliminar la carga sexual de la imagen, pero a la vez, ocultándolos se dirigía la atención hacia una zona que se suponía prohibida y así se hacía referencia a la carga sexual de la imagen desnuda del atleta aumentando el potencial erótico de la imaginación. En muchos casos podemos aventurarnos a afirmar que los fotógrafos jugaron con el inherente erotismo de la imagen a su favor para alcanzar mercados más amplios, buena muestra de ello es la fotografía de Eugene Sandow (Fig. 5) donde deja entrever el pubis, lo que era muy poco habitual en fotografías de este tipo, y menos aún de este conocido atleta, el cual adopta una pose arrebatada preámbulo, quizás, de un éxtasis erótico.

Las fotos de culturistas y atletas ayudaron a oscurecer la barrera entre lo lícito y lo ilícito en cuanto a los códigos de representación del cuerpo ofreciendo nuevas excusas y estrategias para el discurso homoerótico. La coartada atlética se convirtió en “rival” de la artística, pero al igual que ésta, comenzó a recurrir al repertorio de poses clásicas en un intento de embellecer la imagen y añadiéndose accesorios como lanzas, sandalias, columnas o pieles de leopardo. Es decir, se intentó dotar a la imagen de los elementos necesarios para hacer la fotografía estéticamente más atractiva y rica, lo que facilitaba la exaltación del componente erótico.



Fig. 5. **Anónimo**, *Eugene Sandow*, ca. 1900.
The Bettman Archive, Nueva York.

Curiosamente, la proliferación de imágenes de deportistas hizo que el deseo homosexual se diversificara también. Hasta entonces, la imagen que permitía la expresión de la sensualidad entre hombres era la de la dinámica clásica del eromenos y erastes, es decir, el hombre maduro que admira la figura efébrica, el héroe adolescente. Sin embargo, a partir de ahora, la admiración hacia el cuerpo masculino se diversifica con la introducción de hombres de musculatura desarrollada, el deseo entre iguales; ya no son jóvenes ambiguos, de distinta clase social y cultura, no son jóvenes gráciles y pasivos sino hombres fuertes de resonancias fálicas en su actitud enhiesta y brazos potentes y nervudos, como dice Waugh *“the power dynamics of class, age and culture yield to the submissive adulation of consumer and imitator. In the pictures themselves, grace yields to strength, the acolyte to the initiator, the passive to the active, the castrated child to the phallic father, Ganymede to Hercules, effete Socratic pederasty to virile democratic comradeship”*¹⁶.

El movimiento culturista o deportivo creó una infraestructura homosocial y una atmósfera sexual que legitimó, en gran medida, el placer de mirar a la belleza masculina, lo que atrajo a la comunidad homosexual y facilitó su constitución. Para los hombres que deseaban a otros hombres, jugar un doble juego era posible. No faltaron, por lo tanto, los escándalos homosexuales surgidos en clubes atléticos, gimnasios, piscinas y otras instalaciones deportivas ante la atracción que suponía no solo la visión de los cuerpos, sino también acogerse a la protección de un ambiente que permitía enmascarar la naturaleza de las intenciones sin levantar sospechas.

¹⁶ WAUGH, Thomas: *op. cit.* p. 190 (“Las dinámicas de poder en cuanto a clase, edad y cultura dejan paso a la dócil adulación de consumidor e imitador. En las fotografías, la gracia deja paso a la fuerza, el acólito al iniciador, el pasivo al activo, el chico castrado al padre fálico, Gánimedes a Hércules, la pederastia socrática a la camaradería democrática y viril”).

I. 3.- Naturismo y Frei Körper Kultur

A finales del XIX comenzó a extenderse en Europa, paralelo al culto al deportista, un movimiento que contribuyó en gran medida a un cambio en la concepción y actitud con respecto al cuerpo: el naturismo. Era éste un movimiento cuya pretensión consistía en contrarrestar los efectos nocivos de la revolución industrial sobre el cuerpo humano. El naturismo era una nueva filosofía de vida que defendía una vida sana (dietas alimenticias vegetarianas, ausencia de alcohol y tabaco, etc.) en comunión con la naturaleza como reflejo de unos ideales que abogaban por la disciplina, la igualdad educativa, un mayor número de horas de ocio y el ejercicio al aire libre. Se originó en la última década del siglo en Alemania de la mano de Hermann Hoffmann, donde se formó una liga juvenil denominada *Wandervogel (Ave Migratoria)*. En su defensa de la vida natural, el nudismo era práctica habitual, y para su difusión, comenzaron a publicarse revistas naturistas que exaltaran las ventajas de la vida sana y sin ropa como *Freilichtpark (Parque de la luz libre)*, *Die Schönheit (La belleza)*, *Die Nacktheit (Desnudez)* en Alemania o *Physical Culture* de Bernarr McFadden en los Estados Unidos. Las fotografías publicadas raramente incluían imágenes de mujeres y se realizaban con mucho cuidado para no mostrar genitales que pudieran causar problemas con la censura, evitando en todo momento cualquier signo que incitara a la lectura sensual o erótica de la imagen. A pesar de pretender ser imágenes inocentes de la vida al natural, la ausencia de mujeres en las escenas que retratan, hacía que las imágenes adquiriesen un signo de exaltación de la camaradería masculina donde el deseo homoerótico se hacía presente en aquellas actividades que conllevaban el contacto físico al desnudo. El naturismo, así, se erigió en eufemismo de las relaciones entre hombres.

En este contexto, y cercano al naturismo, apareció el *Frei Körper Kultur* (*Cultura del Cuerpo libre*)¹⁷ en la Alemania de fin de siglo, un movimiento encuadrado en el conjunto reformista conocido como Lebensreformbewegung (movimientos de reforma de vida) que envisioned un ideal colectivo de reforma social. Las metas del Frei Körper Kultur eran la salud y el deporte por medio de dietas vegetarianas y la curación natural. Este movimiento creía que los abusos del capitalismo industrial sobre la civilización podían combatirse con cambios fundamentales en las actitudes hacia el cuerpo y la salud. Creía que el cuerpo desnudo era una terapia que alejaba males sociales como la vanidad, la vergüenza, la hipocresía o la inmoralidad. El cuerpo desnudo, de este modo, se celebraba en todo su esplendor, y se revelaba como icono de unos ideales que incluían una reforma sexual que impulsaron la emancipación homosexual.

Para la difusión de su filosofía, el movimiento elaboró un gran número de fotografías en donde predominaban los temas de sujetos en acción, es decir, practicando deporte, haciendo gimnasia o danza acrobática y otras actividades de grupo. En lugar de posar como estatuas estáticas, los modelos aparecían en constante movimiento en contacto y sincronía con los compañeros. Uno de los fotógrafos principales del movimiento fue **Gerhard Riebicke**.

El Frei Körper Kultur, como todos los movimientos culturales y políticos del fin de siglo, tuvo como parte integral la representación y el consumo de imágenes que se distribuían en una red de publicaciones que permitieron la difusión de los ideales que proclamaban. Las revistas¹⁸

¹⁷ Aunque adquirió pleno desarrollo e importancia tras la I Guerra Mundial, llegando a tener más de 6000 seguidores, se inicia a finales del XIX.

¹⁸ La revista más conocida era *Die Schönheit* (*La Belleza*) que duró desde el cambio de siglo hasta la llegada al poder de Hitler. *Lachendes Leben* (*Vida Risueña*) perduró hasta los años 20, *Die Nacktheit* (*Desnudez*), *Das Freibad* (*Baño Libre*), *Licht Band* (*Libro Ligero*) fueron también muy populares. También se publicaron libros como *Freude am Körper* (*Álegria en el cuerpo*), *Ideale Nacktheit* (*Desnudez ideal*) y *Der Männliche Körper* (*El cuerpo masculino*).

mostrando fotografías realizadas por profesionales y aficionados seguidores del Frei Körper Kultur mostraban cuerpos desnudos a distintos niveles de logros técnicos y artísticos. La representación del desnudo era franco, a menudo mostrando los genitales o el vello púbico de manera natural y nunca de manera ostentosa. Sin embargo, cuando existía el recelo ante imágenes que pudieran contener alguna referencia directa a la sexualidad se suprimía sistemáticamente. Las imágenes promovidas por este movimiento seguían unas normas para mantener la decencia: *“In nude photos indecency can reliably be avoided when (1) a neutral sports picture is available, (2) the photography of bodies is artfully ennobled and spirited, (3) the body is caught in artful rhythm, (4) the light does not rest predominantly upon the erogenous zones, (5) the point of view does not lie too low, (6) the composition does not place the crotch in the foreground, (7) the accessories do not contradict nakedness, (8) the facial expression shows sexual uninhibitedness, and (9) the simultaneous accumulation of nudity is avoided”*¹⁹

Estas publicaciones jugaron un papel fundamental en el desarrollo del comercio de fotografías por correo en donde aparecían los seguidores del Frei Körper Kultur disfrutando de la naturaleza, sin ocultar con pudor sus partes más íntimas, lo que atraía enormemente a un público ansioso de encontrar estímulos eróticos. Estas imágenes mostraban tanto hombres como mujeres sin ropa lo que resultó de gran atractivo para un amplio número de compradores, sin embargo, una vez más, las imágenes que retrataban escenas donde la mujer se encontraba ausente, fueron muy atractivas para una clientela deseosa de dar otra lectura a dichas fotografías. Además, hay que tener en cuenta, que la

¹⁹ WULLFEN, Erich y STENGER, Erich: *Die Erotik in der photographie*. Leipzig. Viena, 1931, citado por WAUGH, Thomas: *op. cit.* p. 194. [*“En las fotos de desnudos la indecencia puede ser evitada cuando (1) una imagen neutral de deportes está disponible, (2) la fotografía de los cuerpos se ennoblece artísticamente, (3) el cuerpo se capta en un ritmo artístico, (4) la luz no descansa predominantemente en las zonas erógenas, (5) el punto de vista no se mantiene muy bajo, (6) la composición no coloca la entrepierna en primer plano, (7) los accesorios no contradicen la desnudez, (8) la expresión facial muestra la desinhibición sexual y (9) se evita la acumulación simultánea de desnudos”*]

libertad que promulgaba el FKK hizo posible la participación de quienes se convertirían algunos años más tarde en líderes del movimiento homosexual (Magnus Hirschfeld, que fue consejero de un campo nudista; Kurt Hiller participo en los campos atléticos del Frei Körper Kultur; Benedict Friedlander escribio para las publicaciones del movimiento) lo que permite hacernos pensar en su influencia con respecto a las imágenes producidas para ser publicadas. Prueba de ello es la existencia de algunos catálogos del Frei Körper Kultur que mezclan fotografías de hombres desnudos practicando deporte junto a fotografías de Von Gloeden.

Es interesante detenerse en el tipo de modelos utilizados dada que su iconografía fue esencial para la carga erótica del repertorio del Frei Körper Kultur. Los cuerpos elegidos para recrear la comunión ideal con la naturaleza eran, por razones obvias, los tipos atléticos, hombres de musculatura desarrollada y perfecta, modelos ideales de una filosofía de la salud que permitían al espectador sentirse atraído e identificado con los mismos. Al igual que ocurrió con los movimientos culturistas, estas imágenes ofrecían la posibilidad de verse reflejados en modelos más cercanos, permitían la identificación y el deseo del Otro se convertía en un deseo entre iguales. Ya no era necesaria la utilización de efebos como excusa. A las convenciones tradicionales de potencia viril que iban unidas a la acción, el movimiento y el poder del tipo atlético, se añadieron códigos de sensualidad natural en los elementos de la naturaleza que exaltan la exhuberancia y el goce de la naturaleza. Las imágenes del Frei Körper Kultur reflejaban y celebraban el contexto homosocial, los temas de grupos (en contraposición a la soledad de los culturistas). La carga sexual de la intimidad del grupo se veía realzada con la asociación de desnudez genital, deporte y contacto corporal. El potencial erótico de los grupos del mismo sexo fue muy importante para el discurso sexológico.

Culturismo, naturismo y el Frei Korper Kultur fueron movimientos contemporáneos que sirvieron fundamentalmente para adquirir una nueva conciencia del cuerpo y expandir las fronteras que restringían la imagen del cuerpo masculino al desnudo, el cual comenzó a adquirir un cierto protagonismo de la mano de algunos artistas que encontraron ahora el momento perfecto para expresar su deseo interno. Para ello, y aprovechando la nueva situación más relajada y, en cierta medida, permisiva, se sirvieron de códigos y convenciones (algunas inspiradas en los movimientos deportivos citados) para realizar imágenes de alto contenido erótico.

II. El deseo homoerótico en las artes plásticas

Antes de adentrarme en el análisis de los distintos fotógrafos dedicados a la fotografía homoerótica, creo necesaria la revisión del contexto artístico en que ésta se desarrolla, ya que la fotografía que utilizaba al hombre desnudo como objeto central de representación no era un hecho aislado dentro de la creación artística. En realidad, era más bien el resultado de una corriente que también alcanzó a la literatura y especialmente a las artes plásticas que se remonta a la obra de Winckelmann²⁰, padre de la historia del arte. El autor de *Historia del arte de la Antigüedad* (1764) legitimó su predilección por el cuerpo masculino a través de su admiración del ideal que representaban esculturas clásicas del cuerpo desnudo como el Apolo o el Torso de Belvedere. Inspirándose en textos como *Fedro* de Platón, o las ideas de Burke sobre lo sublime y lo bello²¹, Winckelmann estableció la idea de que la sensibilidad hacia la belleza era sinónimo del deseo por el cuerpo masculino.

La obra de Winckelmann tuvo especial influencia en las corrientes artísticas que se desarrollaron durante los siglos XVIII y XIX. Por un lado, el Neoclasicismo, en su intento de continuar el lenguaje y los valores clásicos, fomentaba un tipo de pintura academicista donde se exaltaba la imagen del varón triunfador como imagen del Estado que se encargaba de patrocinar los salones anuales donde se exhibían este tipo de obras. Así, los artistas buscaron

²⁰ Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) autor de *Historia del Arte Antiguo* estableció el arte griego como piedra angular del mundo del arte. Su ideal de belleza, que tuvo una gran influencia en el gusto decimonónico, se basaba en su condición homosexual y su admiración por jóvenes adolescentes y andróginos. Sus obras mezclaban la cultura y el arte griego con principios políticos, la estética y la educación con el deseo erótico.

²¹ En su obra *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Edmund Burke dividía la experiencia estética en dos polos contrastados: lo sublime que él relacionaba con la potencia muscular y la actividad propiamente masculina, y lo bello, sinónimo de la gracia seductora de la pasividad femenina. De esta manera, el hombre andrógino podía ser calificado de bello y por tanto convertirse también en objeto de deseo. (BURKE, Edmund: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Tecnos. Madrid, 1987)

en la historia antigua y el mito las escenas que permitían transmitir los valores morales perseguidos y los plasmaron a través de la imagen de cuerpos masculinos muy bien formados que elevaron a la gloria la condición masculina. Con el desarrollo del movimiento Romántico y su reacción a la racionalidad ilustrada, comenzó a rendirse culto a los sentimientos exaltados, a las emociones, el deseo individual y el cuerpo y su reflejo en paisajes remotos y leyendas que producían una especial fascinación a los artistas adscritos a esta corriente. De manera que se dejó de lado el pensamiento academicista para dar primacía al sentimiento, la imaginación y el impulso interior. Las conquistas colonialistas de tierras remotas y el conocimiento de culturas exóticas acentuaron la idealización de un mundo dominado por el placer y la sensualidad donde el hombre era principal protagonista. La idea que subyacía en todas estas obras era la de resaltar la superioridad masculina inherente a su condición sexual y racial. De esta manera, comenzaron a prodigarse las obras en las que el desnudo masculino desempeñaba el papel principal a través de temas que alcanzaron gran popularidad en la segunda mitad del siglo XIX como la mitología clásica o los heroicos guerreros en lucha, imágenes cuya composición enaltecedora del cuerpo del hombre no estaba exenta de un fuerte componente sensual. Comenzó a exaltarse la virilidad como valor frente al sentimentalismo femenino, lo que hizo que se prodigarán escenas protagonizadas exclusivamente por hombres donde los artistas se esmeraban particularmente en la descripción de los aspectos corporales del héroe y para ello, el desnudo masculino era la forma de representación más adecuada en tanto a sus posibilidades de evocar un ideal espiritual y por cuanto la oportunidad que ofrecía para la recreación de los aspectos descriptivos de la anatomía con amplias posibilidades de expresión dramática.

Finalmente, el movimiento regenerador y de reacción contra el Romanticismo que supuso el Realismo también se hizo eco del papel dominante del hombre en la sociedad. A través de la utilización de temas sociales en los que se pretendía dignificar al hombre, aparecieron imágenes

donde la dureza del trabajo físico no era sino el medio de exaltar la figura masculina en actividades al aire libre.

II. 1 .- Los círculos homosociales

Las imágenes que mostraban los atributos naturales de la masculinidad (virilidad, fuerza, poder) eran la oportunidad ideal para mostrar ambientes homosociales (es decir, mundos exclusivamente masculinos) y anatomías de desarrolladas musculaturas debido al esfuerzo físico del trabajo duro que permitían idealizar la espiritualidad de una camaradería masculina potencialmente lujuriosa. No es de extrañar, por tanto, que el siglo XIX se caracterizara por un culto a la amistad entre hombres. Ese tipo de relaciones no sólo estaba considerado como algo normal y habitual entre los jóvenes de las clases acomodadas sino que representaba el contrapunto perfecto a la relación hombre y mujer. La amistad entre hombres era algo muy especial, como indica David Deitcher *“the love of a man and wife could not aspire to the immaculate spirituality of same sex romance, in part because of the instrumentality implicit in procreative sex, in part because such love was tainted by cravings that Victorians found too easily assimilable to the instinctual drives of the animal kingdom”*²². Hoy día, es muy difícil para nosotros entender el alcance de este tipo de relaciones dada la tendencia contemporánea a clasificar las relaciones en normales o desviadas. La época victoriana, sin embargo, aceptaba sin reservas estas relaciones como algo puro e incluso parte fundamental en el aprendizaje masculino en la transición a la edad adulta. Era, de alguna manera, un sustitutivo del amor maternal, un paso previo a alcanzar la virilidad que no

²²DEITCHER, David: *Looking at a photograph, looking for a history* en *The passionate camera. Photography of bodies and desire*. Routledge. Londres, 1998, p. 26 [“el amor entre hombre y mujer no podía aspirar a la espiritualidad inmaculada del romance entre miembros del mismo sexo, en parte debido a la instrumentalidad implícita en el sexo procreativo y en parte debido que esa clase de amor estaba manchado por los anhelos que eran fácilmente asimilables con el instinto animal según los victorianos”]

era sino un mundo poblado de hombres antes de enfrentarse a las relaciones con mujeres para formar una familia.



Fig. 6: **Shultz** *Pearly Macy's friends* c. 1885.

En algunos ambientes homosociales donde apenas había presencia femenina, como los selectos clubes o las universidades inglesas, este tipo de amistad se estimulaba dando lugar a lo que ha dado en conocerse como el Movimiento Oxford donde los estrechos lazos de amistad entre sus miembros llevaban a elegir una vida de celibato como alternativa al matrimonio y en donde el amor platónico y las relaciones sentimentales con fuerte base intelectual eran moneda común, debido quizás a la educación opuesta que recibían los sexos que hacían más atractiva la compañía entre iguales en los

círculos intelectuales²³. La amistad así, trascendía lo corporal para convertirse en una atracción espiritual como lo mostraba Edward Carpenter en su obra *The Intermediate Sex*²⁴. De esa manera, los amigos disfrutaban de gran libertad a la hora de expresar sus sentimientos hacia sus compañeros, de modo que la idea de estar implicados en una relación que no buscaba un fin sexual permitía disfrutar de todo tipo de afectos emocionales y físicos libremente aun incluyendo, en muchos casos, un alto contenido sensual. Hay que tener en cuenta que prácticamente toda clase de contacto físico estaba condenada (sodomía, masturbación, sexo oral) y las leyes de muchos países, en especial desde finales del XIX, exigían implícitamente que las relaciones entre hombres se mantuvieran en un nivel platónico. Los hombres así, entendían este tipo de amistad como una especie de renacimiento de las ideas clásicas donde era posible el amor sin sexo, una separación entre el eros y la lujuria. Sin embargo, tampoco podemos ignorar que la amistad espiritual, en muchos casos iba más allá y servía como cortina de humo de relaciones sexuales entre ellos.

Recientes estudios demuestran como en la era pre-freudiana era común entre los hombres fotografiarse juntos mostrando su afecto y una intimidad compartida. Como indica Deitcher, “*many pairs of men commemorated intimate friendships by posing together so affectionately before*

²³ Muchos jóvenes eran educados en el conocimiento de los clásicos en colegios públicos y universidades a través del estudio del griego y el latín y la lectura de los grandes clásicos. Algunas de estas lecciones incluían nociones de pederastia, es decir, la relación platónica entre discípulo y maestro, una relación homoerótica que en muchas ocasiones llevaba implícita las relaciones sexuales como forma de aprendizaje y transición a la edad adulta. De esta manera, los muchachos eran conocedores del amor griego y, en muchas ocasiones, lo emulaban en su afán enaltecedor de la Antigüedad. Si gozaban el privilegio de ir a Oxford y asistir a las conferencias de hombres como Walter Pater y Benjamín Jowett, ese aprendizaje podía ser especialmente intenso y detallado.

²⁴ CARPENTER, Edward: *The intermediate sex: a study of some transitional types of men and women*. S. Sonnenschein. Londres, 1908.

the camera”²⁵. En el que era un mundo propiamente masculino, el nuevo medio facilitaba dejar constancia de la camaradería que les unía mostrando abiertamente ciertos gestos de cariño, debido, especialmente a la dificultad que existía para mantener la amistad a tenor de las circunstancias de la época que muchas veces les obligaba a separarse en busca de un futuro próspero y mejores condiciones de vida; “*not only did photographs of intimate friends make it possible to keep the image of an absent loved one close at hand, they provided evidence of comfort and love in the midst of widespread social disruption and human disconnection*”²⁶. Como muestra la figura 6, no era extraño acudir al estudio de algún daguerrotipista para plasmar en un instante la prueba de una amistad expresada en miradas cómplices y manos entrelazadas.

Ya desde el siglo XVIII las relaciones entre hombres se habían visto beneficiadas del desarrollo urbano de las grandes ciudades, sobre todo en el Reino Unido donde habían comenzado a surgir discretamente lugares de encuentro a las afueras de la ciudad que se conocían como *mollies houses*²⁷, y de la publicación de una serie de tratados de carácter científico que, eliminando toda valoración religiosa o moral, comenzaron a discutir sobre sexualidad. Algunos grupos con el nombre de *Les enfants de Sodome* o *Les petits bougres au manège* comenzaron a presionar en la Francia del XIX para la despenalización de la homosexualidad como delito lo que se consiguió finalmente con el código napoleónico. Las reformas introducidas por Napoleón se hicieron eco en las legislaciones de países vecinos como Italia, Holanda o Bélgica que consideraron la sodomía no un crimen sino una falta a la moral y

²⁵ DEITCHER, David: *Dear friends. American photographs of men together. 1840-1918*. Harry N. Abrams. Nueva York, 2001, p. 72 [“muchos pares de hombres conmemoraban su íntima amistad posando juntos afectuosamente ante la cámara”]

²⁶ *Ibid*, p.75.

²⁷ Término que proviene de la primera organización de homosexuales conocida como “the mollies club”

la decencia pública. De todas maneras, las persecuciones continuaron hasta la segunda mitad del siglo en que las revoluciones liberales trajeron un clima de apertura que permitió la publicación de dos volúmenes de Heinrich Hoessli sobre el amor masculino de los griegos basado en textos recopilados del mundo clásico. A mediados de siglo aparecieron en Alemania los escritos de Karl Heinrich Ulrichs que fueron fuente de controversia al adoptar el término de *uranitas*²⁸ para designar lo que él llamó el tercer sexo y a quienes consideraba ciudadanos normales de pleno derecho. Con todo ello, la homosexualidad comenzó a estar presente en el discurso público y las culturas homosexuales comenzaron a florecer en ciudades como París o Berlín.

II. 2 .- Los estetas

En este contexto, apareció la figura de los estetas, una corriente que se extendió sobre todo en Francia, Inglaterra y los Estados Unidos, constituida por un vasto grupo de intelectuales que perseguían el placer como experiencia totalitaria íntimamente vinculada a la sensualidad. La figura más característica del esteta vino representada, como ya he dicho, por el dandy, un hombre culto, de maneras exquisitas y hedonista autocomplaciente que se saltaba las normas convencionales en busca de la delectación sexual y artística. Así, los estetas adoptaron la sociedad helenística como modelo de un ideal que perseguían en su constante huida de la convencionalidad y vulgaridad. El helenismo representaba un mundo de exaltación de la camaradería masculina, de las relaciones entre hombres, un amor puro e inocente entre los hombres como referencia a la Antigüedad clásica como símbolo de un universo hedonista y culto que encajaba en su modelo de vida. Este énfasis en el homoeroticismo llevó a los artistas estetas a centrar su producción en la atracción que sentían por la hermosura masculina, sobre todo en los jóvenes, rindiendo culto a la imagen del andrógino como joven inocente, incorrupto claro reflejo de ideal de

²⁸ La adopción del término *uranitas* proviene de la conexión platónica del amor masculino con la musa Urania.

perfección. Fruto de este interés fue la publicación en 1891 de la novela *L'androgyny* de Josephin Peladan.

En un principio el culto a la hermosura masculina evitó todo elemento explícitamente erótico, por lo que la representación del desnudo prescindió de la muestra de todo elemento que remitiese a la sexualidad, como los cuerpos atléticos y musculosos que exudaban sensualidad a favor de la figura grácil y asexuada del andrógino; o la exhibición de genitales mediante la utilización de hojas de parra, perspectivas que los disimulasen u ocultasen y, en último caso, su presentación como genitales de infantes, es decir, sin desarrollar, lo que permitía caracterizar el género del andrógino evadiendo la connotación sexual. De hecho, según Kestner, en la Inglaterra victoriana se creía que “*el perfecto atleta de los tiempos clásicos tenía los genitales pequeños*”²⁹. Más adelante, a medida que avanzó el siglo XIX y aumentó la visibilidad homosexual las manifestaciones culturales de este tipo se hicieron más precisas y explícitas.

II. 3.- Las artes plásticas

El interés por las artes visuales unido al desarrollo de las técnicas de impresión desembocó en la publicación de un gran número de revistas dedicadas al arte que incluían artículos e ilustraciones. En muchas ocasiones, la coartada artística permitió la publicación de artículos veladamente homoeróticos como los aparecidos en la revista *The Studio* en 1893 o los publicados cuatro años antes en *The Artist* por Charles Kains Jackson que sugerían una vuelta a la Grecia Antigua como invocación a un pasado que ofrecía el placer de la hermosura corporal. Esta revista publicó “*Temas para pintura*” donde enumeró historias de la mitología griega que describían relaciones entre hombres. Los estetas, concretamente, contaban con publicaciones de diseño sofisticado como *The Savoy* o *The Yellow Book* donde

²⁹ Citado por REYERO, Carlos: *Apariencia e identidad masculina de la Ilustración al Decadentismo*. Cátedra. Madrid, 1996, p. 244

la colaboración de artistas como Symonds o Alfred Douglas era frecuente. Entre todos ellos destacaba la figura de **Aubrey Beardsley**, director artístico de la primera de ellas, ilustrador art nouveau y autor de un erotismo decadente que reexaminó la sexualidad convencional introduciendo y celebrando los excesos sexuales. Beardsley utilizó a menudo la imagen del hermafrodita como encarnación ideal de la unión de hombre y mujer. La ambigüedad de su trabajo se dejó ver en sus ilustraciones para la *Lisistrata* de Aristófanes o la *Salomé* de Wilde. Sus figuras eran siempre lujuriosamente provocadoras, tendían al equivoco sexual al enfatizar los caracteres femeninos de las figuras de ambos sexos.

El andrógino fue también protagonista de la obra de **Burne Jones** o **Gustave Moreau** quienes mostraban una androginia más asexual que sexual como resultado de una pérdida de identidad y un deseo masculino de autosuficiencia y narcisismo. Era una muestra de insatisfacción ante el rol masculino y un anhelo de un mundo espiritual propio de los decadentes.



Fig. 7: **Simeon Solomon**, *Amor triste*, 1865 (Dibujo, Victoria Albert Museum, Londres)

El mejor representante de las ideas estetas en Inglaterra fue, sin duda, **Simeon Solomon**, artista homosexual que utilizó su pintura como medio de expresión de su propia sexualidad. Para él, el desnudo masculino evocaba la idea de una sociedad perfecta en la que el hombre se relacionaba libremente, incluso en materia sexual y por tanto, en cuanto que permitía el desarrollo libre del hombre, era fiel reflejo del alma. Era un pintor preocupado por la expresión de cualidades espirituales más que por la naturaleza externa; por ello realizaba temas atemporales y alegóricos no exentos de una provocativa ambigüedad en la que era difícil distinguir entre el bien y el mal dado que la ambigüedad sexual conllevaba la ambigüedad moral. Trabajó una belleza masculina andrógina, dotando de una alta carga homoerótica a sus imágenes (*Fig. 7*) que mostraban los deseos imposibles del amor entre hombres, en ocasiones, a través de símbolos ininteligibles.

El trabajo de Solomon estaba influenciado por el de un discípulo de Ingres, **Hippolyte Flandrin**, autor cuyos estudios de hombres jóvenes (*Fig. 7*) destacaron por su alto contenido homoerótico resultado quizás inconsciente, de transmitir a través de la plástica sus conocimientos de la obra de clásicos como Plutarco, Tácito, Homero o Virgilio. Realizaba escenas mitológicas que mostraban una pintura donde la búsqueda de un ideal no le impedía una cierta obsesión por el detalle, lo que le llevó a la contradicción artística (al introducir detalles como el vello púbico, o cubrir los genitales de manera no convencional, el carácter erótico de la imagen era resaltado y por tanto se alejaba del ideal perseguido).



Fig.: 8: **Hippolyte Flandrin:** *Joven junto al mar*, 1837. Museo del Louvre. París.

Temas homoeróticos eran también el centro de la producción artística de **Winslow Homer**, **Henry Scott Tuke** y **Charles Ricketts**. Homer fue pintor realista cuyo interés radicaba en la plasmación de imágenes que mostrasen el compañerismo y el valor cotidiano en ambientes homosociales como los campamentos militares y la vida en el frente. De entre sus imágenes masculinas destacaron las pinturas donde el protagonista era un hombre de color como muestra de celebración de la belleza física a través de la potente sexualidad de una figura no exenta de exotismo. Tuke, miembro de la Royal Academy of Arts y admirador de las ideas impresionistas, perseguía la captación de los efectos lumínicos sobre la piel desnuda al aire libre; así retrataba a sus jóvenes modelos a la orilla del mar, nadando, entre rocas y en todo tipo de paisajes sugerentes que convertían a sus modelos en inocentes objetos de atracción. Ricketts fue un editor erudito que colaboró con Wilde en el diseño de algunos de los decorados para sus piezas teatrales. Junto a su amante Charles Shannon, realizó temas orientalizantes, religiosos y clásicos que plasmaron en litografías y dibujos, protagonizados por hombres de belleza andrógina reflejo de su propia sexualidad.

La búsqueda de la Arcadia perdida, ideal social de los estetas del XIX , estuvo reflejada en la obra de **Lord Leighton**, cuya adoración del pasado le llevó a recorrer los mitos clásicos y la Biblia con el fin de legitimizar la exhibición de imágenes masculinas cargadas de intimidad. **Edward Perry Warren** y **John Marshall** también utilizaron la iconografía clásica como elemento erótico de sus pinturas lo que les llevó a enfrentarse a la puritana sociedad bostoniana. En la misma línea se desarrolló la obra de Clifford cuya pintura se recreó en la belleza de jóvenes héroes griegos o cristianos con la intención de flirtear con la impureza y el pecado. Estas imágenes se realizaban para clientes privados, lo que permitía una mayor libertad al no depender de censores, críticos ni temer a ningún tipo de escándalo.

Finalmente, mencionaré la labor pictórica de **Thomas Eakins**, cuya obra fotográfica analizaré más adelante, dada su fascinación con el modo de vida helénico y el compañerismo de las relaciones entre hombres. Su pintura se centraba exclusivamente en un universo masculino de gimnasrios, cuadriláteros de boxeo y escenas de intimidad campestres en un intento de traducir la pastoral clásica a un nuevo lenguaje.

Su obra más conocida, *El rincón de nadar* (*The swimming hole*), fue fiel reflejo de este compañerismo atlético donde las relaciones humanas se desarrollan en perfecta comunión con la naturaleza, la cual se convertía en paisaje idílico para el desarrollo de unas relaciones ideales que provenían del mundo clásico que añoraba (*Fig. 9*).



Fig. 9: **Thomas Eakins**, *El rincón de nadar*, 1893 (Óleo, Museo de Arte de Forth Worth, Texas).

III. El desnudo y la fotografía

Desde su invención en 1839, la fotografía, como vehículo de representación de la realidad, se sintió atraída por todo tipo de imágenes que subyugaban a un público asombrado ante la veracidad de la imagen. De esta manera, el nuevo medio comenzó a producir una gran variedad de temas con una fidelidad hasta entonces nunca logradas, proliferando imágenes de todo tipo: vistas urbanas, paisajes, arquitecturas, naturalezas muertas, escenas de género, etc. Sin embargo, dado el carácter narcisista del hombre fue éste mismo quien se convirtió en protagonista principal de la representación fotográfica.

La gran variedad de posibilidades que ofrecía esta nueva técnica y, dado que en un principio no se la consideraba disciplina artística sino prodigio técnico, conllevó que su utilización se encaminara hacia estudios científicos (en especial en lo que se refiere al estudio del hombre) dada la cualidad objetiva del proceso fotográfico. Así, aparecieron una serie de fotógrafos dedicados a la fotografía científica, es decir, al servicio del estudio de distintas ciencias como la antropología, la etnografía o la medicina. Las corrientes positivistas que invadían el siglo XIX con su culto a la Humanidad, pretendían definir leyes universales a través de la experiencia, con el estudio de los hechos como realidad científica, para las que la fotografía era el instrumento perfecto como reflejo de las peculiaridades humanas. De esta manera, el cuerpo humano se convirtió en el gran protagonista de la fotografía y el desnudo, con fines científicos, su imagen más común.

III. 1.- El nuevo medio al servicio del estudio científico

Los científicos decimonónicos perseguían el conocimiento del alma, del interior humano a través del estudio del cuerpo en un afán de desentrañar los misterios del hombre. Con la fotografía se intentaban captar los distintos estados físicos de la corporeidad humana con el fin de encontrar una tipología, una pauta común que permitiera acceder al espíritu humano en todas sus manifestaciones y, a su vez, se querían identificar las diferencias, todas aquellas características que fueran signo de alguna patología desviada. Un claro ejemplo de este intento de desentrañar los misterios del cuerpo humano, lo encontramos en las fotografías de **Guillaume Duchenne de Boulogne**, quien aplicaba electrodos en los cuerpos de sus modelos con el fin de establecer las diferentes tipologías de la expresión humana. Duchenne de Boulogne quería demostrar que el cuerpo era el lugar donde se manifestaban los conflictos interiores, lo cual se reflejaba en el rostro. Este fotógrafo realizó un gran número de obras que aspiraban a decodificar la información del rostro como reflejo del espíritu. En este sentido dice Lavater en *La Physionomie de l'art de connaître les hommes et les traits de leurs physionomie*: “la diversité extérieure de visages et de formes doit impliquer certains rapports, et présenter une analogie naturelle avec la diversité des esprits et des cœurs”³⁰. Fue, sobre todo, en el campo psiquiátrico donde estas fotografías encontraron una mayor justificación con la plasmación para el estudio de todo tipo de contracciones, desordenes psíquicos y movimientos que incluían reacciones extáticas³¹.

³⁰ LAVATER: *La Physionomie de l'art de connaître les hommes et les traits de leurs physionomie*, citado en FRIZOT, Michel: *Corps et délits: Une ethnographie des différences en Nouvelle histoire de la photographie*. Bordas. París, 1994, p. 260 [“la diversidad exterior de los rostros y de las formas debe implicar y presentar la relación y analogía natural con la diversidad de espíritus y corazones”]

³¹ Curiosamente, muchas de estas fotografías mostraban al paciente desnudo o semidesnudo, en un afán de captar de manera científica su interior perturbado, lo que no deja de ser una muestra de la fascinación que la fotografía del desnudo comenzaba a suscitar.

A mediados de siglo el interés en el estudio del cuerpo (especialmente en cuestiones de raza, diversidad humana o naturaleza animal del hombre) unido a las corrientes racionalistas, impulsó la necesidad de registrar, codificar, examinar y medir todo tipo de lugares e individuos con el fin de encontrar una serie de pautas que marcaran las diferencias entre los hombres atendiendo al tiempo, el espacio y los cuerpos en sí. Apareció de esta manera la Antropología como disciplina científica, la cual se sirvió de la Fotografía como documento al servicio del estudio. Ésta mostraba todo tipo de lugares, maneras, usos, costumbre, gestos, útiles, etc. que servían al estudio antropológico de otras razas y culturas en plena época colonial; pero sobre todo fue la antropometría o fotografía antropométrica la que utilizó el cuerpo desnudo para la sistematización y el estudio de las diferencias humanas. Para ello, aparecieron dos métodos o tipos fotográficos que se extendieron rápidamente hasta establecerse como modelos de este tipo de fotografías: por un lado apareció el método de **J. H. Lamprey** en 1868 que fotografiaba al sujeto frente a una cuadrícula o trama de cuadros de dos pulgadas³² (*Fig. 10*); el otro método, ideado por **T.H. Huxley**, consistía en suspender una regla de una extremidad del modelo o colocarla junto al cuerpo del modelo fotografiado para comparar medidas y escalas (*Fig. 11*). En todas estas fotografías³³ los sujetos eran retratados desnudos con el fin de evidenciar las diferencias y/o similitudes con la raza blanca, que utilizó este tipo de fotografías como instrumento de su superioridad y control sobre otras razas desfavorecidas y colonizadas. A pesar de lo explícito de la imagen, el público no encontraba obscena su desnudez, más bien al contrario, se sentía seducido por la falta de pudor de unos seres a

³² Lamprey sistematizó la realización de este tipo de fotografías y estableció la necesidad de fotografiar al modelo posando de pie y sentado y a su vez de frente y de perfil.

³³ Existían revistas especializadas en la publicación de este tipo de imágenes como *Photographic News* y además se exhibían en la London Anthropological Society.

los que consideraban inferiores. Este tipo de fotografías³⁴ se mostraba, sobre todo, en las exposiciones universales de Londres, París o Chicago.



Fig. 10: **Anónimo.** Hombre de raza china fotografiado con el método Lamprey, ca. 1868.

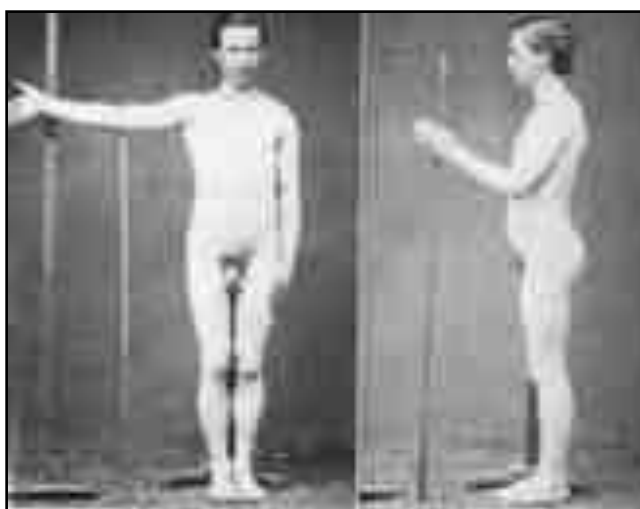


Fig. 11: **Anónimo.** Vista frontal y lateral de un hombre según el método Huxley, ca. 1868

A mediados de siglo también la Medicina comenzó a valerse de la Fotografía para el seguimiento terapéutico y la evolución de los pacientes, además de para las investigaciones en anatomía, fisiología, histología y patología, y de hecho, las publicaciones médicas de la época aconsejaban el uso de los progresos fotográficos al servicio de la ciencia médica. Estas fotografías, realizadas en su mayoría por los propios doctores, no perseguían,

³⁴ Algunos de los autores dedicados a la fotografía antropológica que se conocen son Agassiz y Hunewell, Potteau, o Charnay.

en principio, pretensiones artísticas, y mostraban a los pacientes en su desnudez de manera clara en función del estudio de la medicina; sin embargo, muy pronto, las imágenes incluyeron telas para cubrir la percha metálica que servía de apoyo al modelo en los tiempos largos de exposición, lo que revela una cierta vacilación a la hora de aceptar un acercamiento puramente clínico. Las imágenes médicas se embellecieron con alfombras orientales y telones pintados que, no sólo oscurecían el propósito fundamental de la imagen, sino que claramente remitían al tratamiento convencional de la fotografía artística, hasta el punto que, en más de una ocasión, los pacientes retratados parecen personas completamente sanas.

Dentro de esta utilización de la fotografía al servicio de la ciencia, una de las pasiones del XIX fue el estudio del movimiento³⁵ y para ello se utilizaron distintos métodos que captaban los movimientos que el ojo humano no percibe. Aparecieron, de esta manera, la cronofotografía de **Albert Londe** (Fig. 12) o los métodos de **Eadweard Muybridge** (Fig. 13), **Etienne Jules Marey** (Fig. 14), **Rejlander**, **Duchenne** y **Paul Richer**. Todos ellos solían fotografiar a sus modelos sin ropa con el fin de captar los más leves movimientos de la anatomía humana. No era tarea fácil, pues los modelos no eran profesionales y eran reacios, en una época puritana y pacata, a dejarse ver en público mostrando lo que todo el mundo se cuidaba afanosamente por ocultar. Muybridge, que poseía especiales dotes persuasivas³⁶ para conseguir

³⁵ Interés compartido por los artistas contemporáneos que aplicaron los descubrimientos de la fotografía a este respecto en sus composiciones y que sirvió de base a movimientos de vanguardia del siglo posterior.

³⁶ *"The fact that so many models appear completely naked suggests that this was Muybridge's preference, and it says much for his power of persuasion that he was able to remove all their clothes. In the relatively small city of Philadelphia where the anonymity of the models would be hard to sustain, it was a particularly impressive achievement. Models who did wear a loincloth presumably did so to preserve their own respectable reputation"* citado por COOPER, Emmanuel: *Fully Exposed. The male nude in photography*. Routhledge. Nueva York, 1995, p. 39 [*"el hecho que muchos modelos aparezcan completamente desnudos sugiere que ésta era la preferencia de Muybridge y dice mucho de su poder de persuasión al ser capaz de que se despojaron de toda la ropa. En una ciudad relativamente pequeña como Filadelfia donde el anonimato del modelo era difícil de mantener, esto fue un logro considerable. Los modelos que*

que sus modelos se desnudaran comentó en cierta ocasión respecto a las dificultades de su oficio que lo más difícil era “inducir a los mecánicos a efectuar los movimientos propios de su oficio sin la ropa puesta”³⁷



Fig. 12: **Albert Londe**, *Charcot jugando al fútbol*, 1891. Aristotipo. Département de Morphologie. École nationale supérieure des beaux-arts

llevaban puesto un taparrabos lo hacían presumiblemente para mantener su respetable reputación”]

³⁷ MOZLEY, Anita: *Eadweard Muybridge: Muybridge's complete human and animal locomotion*. Vol 1. Nueva York, 1979. Citado por EWING, William: *El Cuerpo*. Siruela. Madrid, 1996., p. 20.

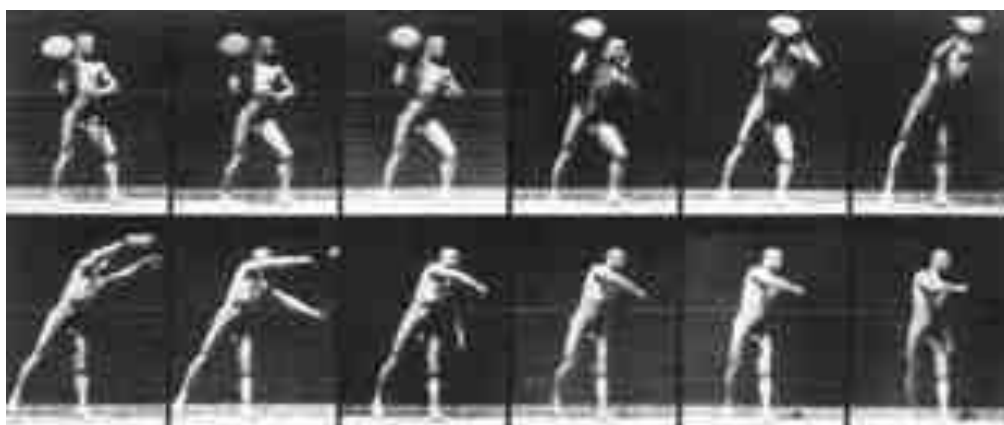


Fig. 13: **Eadweard Muybridge**, *Lanzando un peso de 75 libras*, 1887



Fig. 14: **Etienne Jules Marey**, *Hombres montando en bicicleta*, 1883

III. 2.- El desnudo como género

Mientras la fotografía era aplicada de esta manera a distintas ramas de la Ciencia, la proliferación de la técnica fotográfica y su rápida evolución no podía, sin embargo, escapar al interés de los artistas del XIX que comenzaron a interesarse en la aplicación de la Fotografía como ayuda de otras disciplinas artísticas como la Escultura o la Pintura, en incluso, llegaron a plantearse si ésta conformaba una disciplina en sí. Charles Blanc, por ejemplo, en su *Grammaire des arts du dessin* dice “la photographie est une invention merveilleuse sans être un art. C’est justement parce que dans son indifférence

elle imite tout et n'exprime rien. Or, là où il n'y a pas de choix, il n'y a pas d'âme"³⁸.

Los artistas fotógrafos comenzaron a explorar toda clase de temas con el nuevo medio y entre todos ellos, muy pronto, el desnudo cobró un especial protagonismo. El tema del desnudo, se aceptaba desde la Antigüedad como una convención de la búsqueda de la perfección, no sólo anatómica, sino espiritual. El desnudo era el retrato del cuerpo mostrado desprotegido, sin signos que indicasen ningún tipo de distinción social; los cuerpos aparecían aislados en el tiempo y el espacio, por lo que el desnudo se convirtió en representación de la universalidad, el hombre como medida del universo e imagen de Dios. Sin embargo, la objetividad de la cámara se convirtió en el principal enemigo de dicho idealismo. La muestra del cuerpo desnudo con todo detalle dejaba poco espacio a la idealización de unos cuerpos demasiado reales y cercanos y aún más en una época dominada por estrictos valores morales y religiosos que rechazaban este tipo de imágenes por considerarlas indecentes. Tan sólo se veía con buenos ojos la desnudez del no occidental en las fotografías etnográficas mostradas en las grandes exposiciones. La sociedad del XIX aceptaba de buena gana las figuras desnudas que aparecían en un lienzo o en una escultura pues las consideraban símbolos, irrealidades, sin embargo, se sintió muy ofendida ante las imágenes de los seres humanos reales que aparecían en las fotografías. Una cosa era la imaginación del artista y la creación de un modelo ideal y por tanto irreal, y otra muy distinta era pedirle a un hombre (o peor aún a una

³⁸ Citado por FOUCART, Bruno: *L'artiste, le modèle et il modèle photographié* en AA. VV.: *L'art du nu au XIXe siècle*. Hazan-Bibliothèque Nationale de France. París, 1997, p. 9 (*"la fotografía es un invento maravilloso sin ser un arte ya que en su indiferencia imita todo y no expresa nada. O, allí donde no hay elección, no hay alma"*). Este debate se extendió más allá de los límites de este trabajo. Sirva como ejemplo significativo la respuesta de Henri Matisse a Alfred Stieglitz en 1908 al ser preguntado si la fotografía era arte: *"la photographie peut fournir les documents les plus précieux qui soient, et personne ne peut contester son intérêt de ce point de vue. Faite par un homme de gout, une photographie aura une apparence d'art. Mais je crois que le style des photographies est sans importance elles seront toujours frappantes, parce qu'elles nous montrent la nature et tous les artistes y trouveront un monde de sensations"* (MATISSE, Henri: *Ecrits et propos sur l'art*. Hermann. París, 1972 citado por PINET, H.: *L'étude d'après nature au nu* esthétique, p. 36 en AA. VV.: *L'art du nu au XIXe siècle*. Hazan-Bibliothèque Nationale de France. París, 1997)

mujer) que se quitase la ropa para que todo el mundo pudiera ver su cuerpo desnudo. De este modo, la fotografía del desnudo encontró un fuerte rechazo y sólo fue aceptada cuando se realizaba al servicio de las Bellas Artes. Hay que tener en cuenta, además, que la Fotografía eliminaba la capacidad estilizadora y esquemática propia de la Pintura, al proponer una imagen directa, más cruda, que además, autentificaba que lo que mostrada había estado realmente ante la cámara y tal autentificación conllevaba el peligro de aportar connotaciones muy excitantes a quien la contemplase. De alguna manera, desde muy pronto, el desnudo fotográfico seguía la norma no escrita de elegir modelos poseedores de un cuerpo ideal. Esta perfección corporal indicaba una exclusión suplementaria: la del cuerpo no bello y esto, por tanto, es indicativo de la intención de provocar la atracción y el deseo hacia la imagen representada.



Fig. 15: **Anónimo**, 1845. Stephan Ritcher Collection.

No se conoce la fecha exacta en que se realizó el primer desnudo fotográfico con fines artísticos. Según Rudolf Brettschneider³⁹ fue en 1849

³⁹ BRETTSCHEIDER, Rudolf: *Eroticism in Photography*, 1931 citado por KOETZLE, Michael: *1000 nudes. Uwe scheid collection*. Taschen. Colonia, 1994, p. 9

aunque otras fuentes citan 1844 e incluso 1841. De cualquier forma, hay constancia de la aparición de fotografías de desnudos en París alrededor de 1845, muchos de ellos no tenían ningún fin comercial sino experimental (*Figura 15*). En otros países como Gran Bretaña, la reacción ante las primeras fotografías de desnudos fueron diversas pero, en general, estas fotografías provocaron una gran hostilidad entre sus ciudadanos. De cualquier modo, los pioneros del desnudo fotográfico, se encontraron con que, a pesar del rechazo que suscitaban ante los sectores moralistas de la sociedad, existía un cierto vacío legal que permitía la producción de imágenes de este tipo.

III. 3.- Avances técnicos

En 1839 se había inventado el daguerrotipo, una técnica de positivo directo que se popularizó muy pronto. Los altos costes de producción del daguerrotipo hicieron que este tipo de imágenes del desnudo quedaran restringidas para una clientela muy selecta de alto poder adquisitivo. Los años comprendidos entre 1851 y 1860 presenciaron la aparición de daguerrotipos protagonizados por modelos desnudos, proliferando una abundante producción de daguerrotipos eróticos que se comercializaban, principalmente, de manera clandestina. Así, es muy difícil encontrar daguerrotipos de estos primeros años, y aún más los que están protagonizados por hombres desnudos aunque se conservan tres en el Departament des Estampes de la Biblioteca Nacional Francesa (*Fig. 16*), uno en la colección de Gerard Levy, otro en la de Stefan Richter y otro en la colección de George Eastman House de Rochester. Los daguerrotipos de este momento tienen en común la total ausencia de accesorios para facilitar la concentración en el modelo; el decorado se reduce al punto de apoyo del modelo (necesario ante los largos tiempos de exposición), una silla o pedestal y mirada ausente del modelo. Las imágenes pretendían mostrar las líneas generales del cuerpo y por ello los modelos aparecen en distintas posturas, desde imitando a las esculturas clásicas, hasta la muestra descarada y

obscena de los genitales, pasando por las poses de espaldas en un absurdo intento de guardar la decencia.

La popularidad del daguerrotipo vino de la mano de su pequeño tamaño, precisión del detalle y carácter exclusivo ante la unicidad de la copia. Estas características facilitaron la producción de imágenes que traducían las más ocultas fantasías eróticas del hombre del XIX. Así, surgieron multitud de talleres para la producción de estas fotografías, talleres que mantenían el anonimato de los artistas para evitar la cárcel o las multas.



Fig. 16. **Anónimo**, *Hombre desnudo sentado*, 1850. Daguerrotipo. Departament des Estampes, Bibliothèque Nationale Française.

En 1851, apareció el negativo en vidrio y el proceso de positivado en papel de albúmina que popularizó el arte fotográfico al hacerlo más asequible y accesible a distintos estratos sociales: la posibilidad de realizar un número

ilimitado de copias rentabilizaba los costes de producción de una fotografía además de permitir la publicación de las mismas con el desarrollo de las técnicas de impresión. Aparecieron así ediciones de fotografías de desnudos a precios asequibles.

En estos años se popularizó también el método estereoscópico del óptico Dubosq gracias a la invención de un visor en 1850 por Sir David Brewster. Consistía en la toma de dos fotografías aparentemente iguales con una cámara especial de lentes preparadas que presentaban pequeñas diferencias, estas imágenes al ser vistas con un aparato binocular ofrecían una imagen tridimensional que creaban la ilusión de profundidad. La producción de este tipo de fotografías se convirtió pronto en una industria con la aparición de grandes compañías como la “London Stereoscopic Company” creada en 1854 por George Swan Nottage, que llegó a suministrar imágenes a más de medio millón de clientes en sus primeros dos años. Las imágenes estereoscópicas de desnudos fueron muy populares al crear la impresión real de un cuerpo en relieve y facilitar así la impresión de intimidad entre el espectador y el modelo (*Fig. 17*). La demanda de este tipo de imágenes se hizo cada vez mayor por lo que los comerciantes se vieron obligados a expandir sus actividades y convertirse en distribuidores.



Fig. 17: **Dubosq-Soleil**, *Estudio de desnudo masculino*, 1851 (Daguerrotipo estereoscópico)

Hacia finales del siglo XIX aparecieron las postales⁴⁰ que se convirtieron en el medio ideal para la distribución y comercialización de las fantasías eróticas. Las postales tenían un tamaño standard lo suficientemente pequeño para facilitar su comercialización clandestina, de manera que se convirtieron en una importante industria concentrada principalmente en Francia, que se convirtió en el principal productor de imágenes eróticas empleando a más de 30.000 personas a principios del siglo XX. Las postales se recreaban en el desnudo de todo tipo: artístico, picante, pornográfico, nudismo, etc. todo valía en una imágenes producidas para el mercado privado y el coleccionismo que terminaron por desaparecer tras la 1ª Guerra Mundial.

III. 4.- Fotografía y Bellas Artes

Sin lugar a dudas, fue en las Bellas Artes donde la Fotografía del desnudo encontró su mayor aliado al permitir la realización de desnudos fotográficos fuera de los mercados clandestinos. La Fotografía al servicio de las Bellas Artes fue la coartada perfecta para realizar las más diversas poses de cuerpos desnudos sin que fueran consideradas obscenas. Muchos pintores y escultores de la época encontraron en la Fotografía la forma ideal de ahorrar tiempo a la vez que evitaban tener que pagar a un modelo para que posara en las interminables sesiones del modelado escultórico o pictórico. La fotografía además, ayudaba a resolver problemas técnicos y permitía el estudio de perspectivas difíciles en la representación bidimensional del cuerpo humano. No se utilizaban como copia literal, sino como base de estudio y punto de partida de composiciones más creativas. A este respecto, Delacroix mencionó la mala influencia que ejercería una copia literal de fotografías pues “*leur*

⁴⁰ Las postales fueron ideadas por quien fuera el futuro Director General de Correos del Reich Alemán: Heinrich von Stephan, aunque fueron un comerciante de libros de Oldenburh, Schwartz, y un litógrafo berlinés, Miesler, quienes visionaron el potencial de un negocio que sólo en 1899 produjo y vendió 88 millones en Alemania, 14 millones en el Reino Unido y 12 millones en Bélgica. (v. KOETZLER, Michael: *1000 nudes. Uwe scheid collection*. Taschen. Colonia, 1994, p. 310).

ouvrage n'est donc que la copie nécessairement froide de cette copie imparfaite d'autres égards. L'artiste, en un mot, devient une machine attelée à une autre machine"⁴¹

Este tipo de imágenes al servicio de las Bellas Artes se dieron a conocer con el nombre de *figuras académicas* o *estudios académicos*. Éstas se realizaron con un sinfín de posturas diferentes, muchas de ellas imitando los modelos clásicos de la Antigüedad como las esculturas clásicas o el Adán de Miguel Angel (*Figs. 18 y 19*), otras forzando los escorzos (*Fig. 20*) y las musculaturas hasta el límite con el fin de un estudio pormenorizado de aspectos difíciles de estudiar con modelos en vivo incapaces de mantener estas posturas por largo tiempo (*Fig. 21*) y que fueron utilizadas por grandes artistas que las encontraban de gran utilidad (*Fig. 22*). Todas estas posturas conformaban catálogos fotográficos a los que los artistas tenían acceso y que más tarde, a finales del siglo, fueron publicados en revistas especializadas una vez que la práctica estaba ya asentada. Todas estas fotografías muestran un tratamiento similar del cuerpo al que se despoja de todo accesorio decorativo para centrar el interés en la anatomía del modelo, o bien, se incluía en un esquema decorativo que incluía cortinajes, alfombras orientales, y otros accesorios que aportaban los elementos necesarios para crear una imagen menos fría y no exenta de plasticidad en sí⁴². El cuerpo se disponía siguiendo una serie de convenciones que ayudaban a resaltar las curvas femeninas o los músculos del varón. En ocasiones, composiciones más ambiciosas incluían espejos para ofrecer vistas simultáneas de distintas partes del cuerpo. Muchas de estas imágenes imitaban estilos pictóricos específicos e incluso pinturas muy

⁴¹ DELACROIX, Eugene: *Le dessin sans maître* en *Revue des deux mondes*, septiembre 1850. Citado en AUBERNAS, Sylvie: *Le un académique existe-t-il en daguerréotype?*, p. 27 ("*su obra no es mas que la copia fría de una copia imperfecta de miradas ajenas. El artista, en una palabra, se convierte en una máquina que depende de otra máquina*") en AA. VV.: *L'art du nu au XIXe siècle*. Hazan-Bibliothèque Nationale de France. París, 1997

⁴² Volveré sobre este tema más adelante cuando tratemos el contenido erótico de estas imágenes, dado que estos accesorios decorativos no eran sino un medio de conseguir y alimentar la simbología erótica de la imagen.

conocidas como los desnudos de Ingres. En cualquier caso, la fotografía del desnudo debía evitar en todo momento ser indecente y por ello debía someterse a las maneras reinantes en el mundo del arte, es decir, despojarla de todo aspecto sensual y servir exclusivamente a un propósito educativo.



Fig. 18: **Miguel Ángel**, *Creación del hombre*, Capilla Sixtina, San Pedro del Vaticano



Fig. 19: **Gaudenzio Marconi**, *Adán*, 1860. Colodión. Bibliothèque Nationale de París.

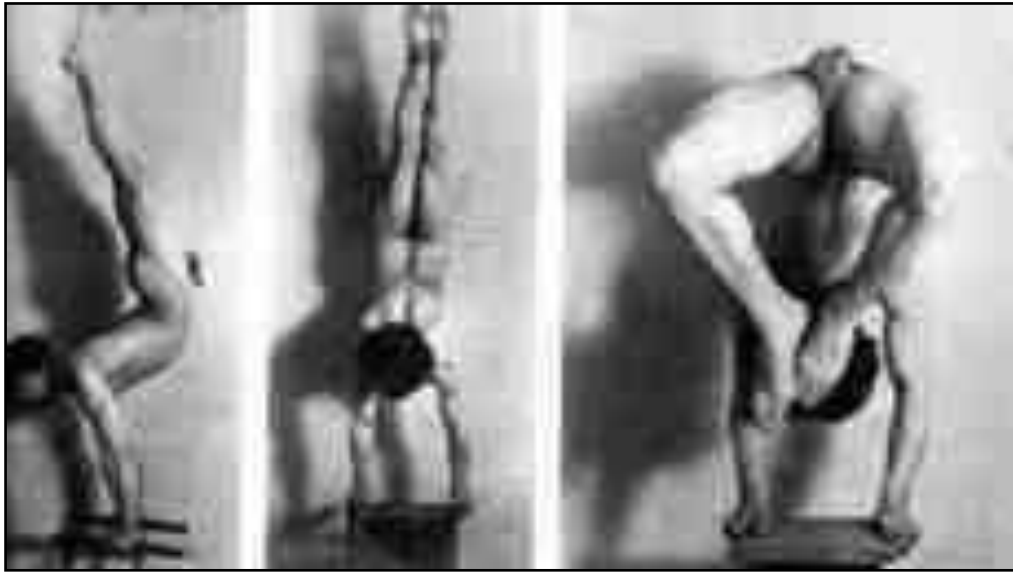


Fig. 20: **Anónimo**, *Tres estudios de un acróbata*, 1880. Département de Morphologie, École nationale supérieure des beaux-arts. Francia



Fig. 21: **Anónimo**, *Desnudo masculino apoyado sobre una pierna con bastón*, 1880. Département de Morphologie. École Nationale de Supérieure des Beaux Arts, Francia.



Fig. 22. **Auguste Rodin**, *Piernas de un hombre desnudo al revés*, ca. 1900

Muchos artistas hicieron uso de estos estudios, algunos, incluso, realizaron sus propias imágenes fotográficas para su uso exclusivo, lo que demuestra las poses relajadas de muchos de los modelos confiados en la visión privada de la imagen en círculos no comerciales (*Fig. 15*). Más aún, muchos de los modelos eran los propios artistas. Algunos utilizaban estas imágenes privadamente mientras rechazaban su empleo en público pues temían ser acusados de depender de un instrumento técnico como la cámara fotográfica.

El daguerrotipo, por ejemplo, suscitó un gran interés entre artistas como Ingres, Delacroix, Delaroche o Cogniet, dada su precisión y su manejabilidad, aunque es probable que los daguerrotipos sirvieran de poca ayuda al artista dado su pequeño tamaño, pero, sin duda, eran objetos curiosos que incitaban a la reflexión sobre los límites del realismo. Fueron, sin embargo, las copias en papel las que, a partir de 1851, fueron utilizadas por los artistas como instrumento de sus creaciones, dado su precio más asequible, variedad de tamaños, y calidad suficiente para servir a sus propósitos. Los artistas que no podían permitirse comprar daguerrotipos, a menudo, tampoco disponían de dinero para pagar a los modelos, por lo que la fotografía en papel les permitía tener acceso a un examen pormenorizado del cuerpo.

Autores como Gouin, Bellocq, Dubosq-Soleil, Richebourg, Braquehais, d'Olivier, Vallou de Villeneuve, Moulin, Marconi, Volland o Quinet se dedicaron a la fotografía del desnudo al servicio de las Bellas Artes. Establecieron sus talleres en París, cerca de la Escuela de Arte de la Sorbona en el Cartier Latin. Alrededor de ellos comenzaron a aparecer promotores o editores que comercializaban el trabajo de estos fotógrafos entre los artistas, así por ejemplo, Moulin, no sólo explotaba su producción, sino que compraba los derechos sobre las fotografías de otros artistas para su comercialización. Otro ejemplo lo encontramos con Giraudon, quien en 1889 se especializó en la reproducción de obras de arte. Se instaló en la rue Bonaparte de París donde puso a la venta más de siete mil temas diferentes, de los cuales dos mil

quinientos eran poses de hombres, mujeres y niños desnudos y vestidos en lo que dio a conocer como *Bibliothèque Photographique*.



Fig. 23: **Emile Bayard** Página de *Le nu esthetique*, 1902

III. 5.- Publicaciones especializadas

En estos años aparecieron también una serie de publicaciones especializadas en figuras académicas: *Mes Modèles*, *Les Beautés du Nu*, *Toutes les Femmes*, *Les Beautés Antiques*, *Le Modèle Vivant*. *La Folie Érotique*, *Beautés de la Femme*, *Le Déshabillé*, *Les Jambes et le Retroussé*, *Les Seins et le Décolletage*. Muchas de estas revistas mostraban el mismo modelo vestido y luego desnudo, e incluso publicaban cuatro puntos de vista alrededor de la misma pose, siempre sobre fondo neutro. De entre todas ellas destacó *Le Nu Académique* (*El Desnudo Académico*) de Emile Bayard que, a pesar de su

nombre, era la menos académica de todas y la que mostró un mayor número de desnudos masculinos en sus distintos números (*Fig. 23*). Era una publicación mensual que mezclaba textos e imágenes, siendo éstas realizadas a servicio del texto y por tanto dirigidas en su ejecución por el editor⁴³. Bayard buscaba ante todo la diversidad en su publicación, por ello nunca utilizaba dos veces al mismo modelo, acudía a las sesiones fotográficas para asegurar la ejecución según sus ideas y buscaba textos con gran diversidad y libertad de tonos. Bayard introdujo muchas novedades como la publicación de los desnudos encerrados en viñetas de formas geométricas que constituían mosaicos de cuerpos desnudos (mujeres, hombres y niños). También dedicó algunas páginas completas para la reconstrucción de *tableaux vivants* y escenas antiguas donde los hombres se transforman en personajes mitológicos que son la excusa perfecta para mostrarlos al desnudo.

A pesar de las buenas intenciones de todas estas publicaciones, pronto quedó patente que las revistas de fotografía no eran comercialmente viables si no incluían fotografías eróticas. El desnudo se convertía así en el punto de convergencia de todos los temas fotográficos. De esta manera, se estableció una difícil línea entre el desnudo con fines artísticos o al servicio del arte y aquél que escudado en el propósito artístico tenía un contenido e intención claramente erótica, como indica Anne McCauley: “*under the guise of artistic studies photographers were in fact selling soft core pornography to an audience that was much wider than the self contained group of practicing artists and art students*”⁴⁴. Es por ello, que quizás es necesario conocer a quien

⁴³ La mayor parte de estas fotografías fueron realizadas por Forestier quien trabajó con Bayard en su taller de la Calle Rodier. Forestier publicó desde 1891 la *Agenda de l'amateur photographe* (*Agenda del fotógrafo amateur*).

⁴⁴ McCAULEY, Anne: *Industrial Mandes. Commercial photography in Paris, 1848-1871*. Yale University Press. Londres, 1994; citado en AUBERNAS, Sylvie: *op. cit.* p. 42 (“*bajo el disfraz de estudios artísticos los fotógrafos en realidad estaban vendiendo pornografía ligera a un público que era mucho más amplio que aquel compuesto por quienes practicaban o estudiaba el arte*”)

iban dirigidas estas fotografías. O quizás, puede que la frontera entre estos tipos de fotografía no existiera y el mismo tipo de fotografía satisficiera ambos mercados. En cualquier caso, dada la época, los criterios para juzgar la desnudez, el erotismo y la pornografía fueron variando según el momento y el país, aunque, lógicamente, como dice Descamps *“le corps ne peut se dévêtir de sa dimension érotique”*⁴⁵

III. 6.- Erotismo y censura

Ante una situación de tal ambigüedad no es de extrañar que pronto París se convirtiera en el centro de un floreciente y rentable mercado⁴⁶ donde estas imágenes podían comprarse en establecimientos ópticos (imágenes menos explícitas) o en burdeles de lujo (imágenes pornográficas). Hacia 1865 con la difusión de las copias en papel, estas imágenes podían encontrarse en librerías y en vendedores de estampas. El realismo objetivo de la fotografía que seducía a los artistas también excitaba a los erotómanos y pornógrafos (*“las fotografías suministran evidencia. Algo que conocemos de oídas pero de lo cual dudamos parece irrefutable cuando nos lo muestran en una fotografía”*⁴⁷). Los modelos eran generalmente mujeres jóvenes, los clientes hombres de buena posición y los autores eran generalmente anónimos. Aparecieron muchos estudios especializados en imágenes eróticas dado que no se requería un gran número de personal ni de accesorios, bastaba un diván, telas lujosas y algunos artículos exóticos para crear los decorados. Los temas más comunes hacían referencia al harém, o a la toilette femenina, pero también había imágenes de

⁴⁵ DESCAMPS, Marc- Alain: *L'invention du corps*. Presses Universitaires de France. Paris, 1986, p. 29 [*“el cuerpo no puede desligarse de su dimensión erótica”*]

⁴⁶ Entre 1840 y 1860 se produjeron (mayoritariamente en París) más de 5000 daguerrotipos de carácter erótico.

⁴⁷ SONTAG, Susan: *Sobre la fotografía*. Alfaguara. Madrid, 2005, p. 15

hombres que imitando a los héroes clásicos dejaban entrever una invitación al deseo por el cuerpo masculino (*“una fotografía incita a la ensoñación. La percepción de lo inalcanzable que pueden propiciar las fotografías alimenta directamente los sentimientos eróticos de quienes ven en la distancia un acicate del deseo (...) las fotografías expresan una actitud sentimental e impolíticamente mágica: son tentativas de alcanzar o posar otra realidad”*⁴⁸) En este sentido, una figura clave era la del coleccionista, quien alentado por la represión moral, consumía este tipo de productos para satisfacer su libido. Desgraciadamente, la mayor parte de estas colecciones han desaparecido hoy día.

El negocio del erotismo escudado en el arte floreció desafiando la intervención del Estado. Se desarrolló un circuito clandestino de fotografías que iban más allá del desnudo en las que claramente el objetivo no era ser instrumento de artistas sino el mostrar imágenes pornográficas. Esto planteó problemas a los fotógrafos y comerciantes que debían enfrentarse al riesgo de condenas si no querían renunciar a pingües beneficios, pero el problema venía también provocado por la ambigüedad de las leyes ante imágenes no explícitamente eróticas o pornográficas que podían ser requisadas en nombre de la ley. La prensa de la época informaba constantemente de incautaciones de material “indecente” (las cifras superaban a menudo los 100.000 ejemplares).

Ante esta situación comenzaron a surgir reacciones que pretendían acabar con el comercio de este tipo de imágenes en nombre de las buenas maneras y los valores morales tradicionales⁴⁹. Se utilizaba como excusa la protección de los derechos legales de los retrasados mentales y los moralmente vulnerables para la persecución de la distribución y muestra de fotografías

⁴⁸ SONTAG, Susan; *op. cit.*, p. 26

⁴⁹ La nudofobia, de raíz religiosa, no es sino una reacción represiva y autorrepresiva de defensa ante la excitación sexual que produce la contemplación de un cuerpo desnudo. Es una respuesta psicológica también al miedo que produce la aparición de un deseo que nos hace vulnerables e incitando – en términos religiosos – al pecado.

eróticas. En 1850, por ejemplo, Francia comenzó a penar con multa y cárcel la venta de desnudos fotográficos de carácter dudoso, lo que implicaba que cualquier desnudo incapaz de escudarse en lo científico o lo artístico podía ser clasificado como obsceno. En 1885 el Obispo de Londres escribió al *Times* para quejarse del constante incentivo a la inmoralidad que suponían las fotografías de acróbatas con poca ropa y mallas ajustadas. En 1862 se introdujo una ley, también en Francia, que regulaba el envío de este tipo de fotografías. En la Inglaterra victoriana de 1853 se promulgaron leyes contra la importación de libros y fotografías de carácter lascivo. Pero no sólo aparecieron todo tipo de leyes, sino que por todos lados comenzaron a surgir voces en contra⁵⁰ que pedían una mayor restricción y censura en referencia a las fotografías de desnudos eróticos: las copias se confiscaban⁵¹, algunas editoriales fotográficas eran atacadas por ligas en defensa de la virtud, etc. La situación se fue agravando hasta la limitación de libertades civiles durante el Segundo Imperio Francés de Napoleón III para evitar este tipo de “mercado indecente”. Se llegó, incluso, al extremo de extenderse la idea de negación del cuerpo, el cual aparecía como sujeto al deseo y por tanto como algo inferior y repugnante, como indica Stephen Kern: *“aquellos victorianos que dictaban la moral pública llegaron a contemplar sus cuerpos como una amenaza a la respetabilidad y su actitud hacia ellos era una mezcla de negación, distorsión y miedo”*⁵². Esta actitud llevó a que se considerase indecente cualquier muestra

⁵⁰ Como por ejemplo la National Vigilance Association que alertaban al público de los peligros de las imágenes indecentes o J. C. Horsley director de la Escuela de Diseño londinense que se mostró totalmente contrario al desnudo.

⁵¹ En 1850 los archivos policiales parisinos confiscaron unas 60 fotografías, sin embargo, diez años más tarde ya contaban con miles de fotografías confiscadas. En 1878, sólo en Londres se confiscaron más de 130.000.

⁵² Citado por EWING, William: *op. cit.* p. 60

del cuerpo humano, tuviese o no implicaciones eróticas. Se iniciaba así, una época dominada por la censura en la prensa y las artes visuales⁵³.

Este tipo de presiones dieron su fruto de muy diferentes maneras: el Estado Francés adoptó una aproximación cautelar hacia la regulación y la censura; a partir de 1852, fue obligatorio el depósito de dos ejemplares en el Ministerio del Interior o en la Prefectura de Policía por todo aquel productor de imágenes fuese cual fuese su naturaleza (no se citaba a la fotografía de manera explícita)⁵⁴. En 1855, por ejemplo, se celebró una exposición universal en París donde estuvo ausente la fotografía del desnudo aunque, curiosamente, en la exposición de pintura que servía de contrapunto si estaba presente de manera prominente, lo que demuestra la aceptación del desnudo idealista representado en la pintura y el rechazo por el realismo del desnudo fotográfico. Incluso la Royal Academy del Reino Unido se vio invadida por una corriente de oposición y censura al tema del desnudo⁵⁵. Se endureció la represión policial, primero contra las fuentes, es decir, fotógrafos y distribuidores, y más tarde contra los modelos con el fin de dismantelar los recursos de este mercado.

En 1857 la gran mayoría de fotógrafos parisinos por iniciativa de los fotógrafos Lamiche y Desoye, elevó una petición al emperador contra estas

⁵³ La censura afectó no solo a la prensa o las artes plásticas sino a la creación en todas sus manifestaciones. Flaubert y Baudelaire, por citar dos ejemplos relevantes, fueron acusados de obscenidad tras la publicación de *Madame Bovary* y *Las flores del mal*.

⁵⁴ El primer fotógrafo parisino que registró una serie de desnudos en el depósito legal fue F.J. Moulin en 1853. Sus fotografías seguían la tradición del desnudo pictórico en cuidadas composiciones en divanes no exentas de exotismo al modo de Ingres.

⁵⁵ Las críticas eran exacerbadas ante los desnudos dado el puritanismo de la época sobre todo cuando en 1885 las peticiones de delito de obscenidad comienzan a salir a menudo en la prensa. Los críticos no querían mezclarse con los puritanos y por ello no tomaban partido públicamente a favor del desnudo, de esta manera, perseguían alejar a los puritanos de los círculos artísticos. Horsley, director de la Government School of Design se alzó en estandarte del puritanismo en contra del desnudo y las clases del natural. Abogaba por modelos del natural vestidos y la prohibición de modelos posando desnudos. También estaba en contra de las peticiones de mujeres artistas para entrar en clases del natural. La insistencia de los puritanos llevó a la academia a endurecer las regulaciones en las clases del natural, rechazando peticiones para nuevas clases.

medidas injustificadas y abusivas de la policía contra los fotógrafos. Mientras tanto, para evadir las persecuciones de la Policía, los mercaderes de material erótico o pornográfico adoptaron una técnica inventada en 1857 en Inglaterra: el stanhope, que consistía en una fotografía de tamaño minúsculo que sólo podía verse con lentes de aumento y por tanto fácil de ocultar y de comerciar clandestinamente.

A partir de 1864, ante la extensión del mercado y las protestas de los artistas, las persecuciones contra las fotos de desnudo cesaron paulatinamente y sólo continuaron acciones puntuales dirigidas al tráfico de las imágenes más comprometidas. De cualquier manera, las autoridades se dieron cuenta de la dificultad de legislar contra el desnudo al ser un género que personificaba muchos valores universales de gran tradición artística. El puritanismo había perdido la batalla.

IV. Nuevos códigos de representación

Como hemos visto, a partir de la segunda mitad del siglo XIX se dieron las circunstancias propicias para el desarrollo de una nueva dimensión y una nueva concepción del cuerpo humano. La fotografía, con su naturaleza fiel a la realidad permitió la plasmación del cuerpo sin asomo de idealidad; los movimientos deportivos ayudaron a la familiarización con el cuerpo masculino semidesnudo; y los artistas se servían de la fotografía para sus composiciones. El cuerpo, sometido a la represión moral de la época, fue adquiriendo un protagonismo cada vez mayor en todas las disciplinas artísticas. Sin embargo, la visión del cuerpo desnudo siempre fue objeto de subterfugios, iba acompañada de una lectura de signo erótico, de ahí que la sociedad rechazara las obras que mostrasen la belleza del cuerpo masculino en todo su esplendor. La homofobia y el miedo a la indefensión que representaba el hombre sin ropa hicieron que sólo en los supuestos mencionados de imágenes al servicio del arte o de deportistas fuesen aceptadas sin reservas.

Las imágenes de hombres desnudos estaban restringidas a círculos masculinos ya que sólo los hombre disfrutaban del privilegio de la contemplación que le estaba vetado a sus mujeres. Los estudios de pintura, por ejemplo, eran lugar prohibido para la mujer cuando se trataba de retratar al hombre desnudo del natural (*Fig. 24*). El hombre podía acceder a imágenes prohibidas, juzgarlas y comprarlas sin ningún tipo de restricciones, de ahí que, en principio no existiera una clara demanda de imágenes que mostraran el desnudo masculino.

Sin embargo, ya hemos visto como un gran número de artistas se atrevieron a desafiar los valores predominantes y hacer partícipes de sus obras las imágenes que celebraban el cuerpo del hombre y las relaciones de intimidad entre miembros del mismo sexo. El arte se convierte en el lugar donde el

cuerpo masculino podía verse como bello y legitimaba el disfrute de su forma. No debe pasarse por alto que el artista aborda, generalmente, la representación del desnudo con la intención de que guste, es decir, de que resulte seductor para quien lo contempla, lo que implica que difícilmente pueda ser eróticamente neutro. Los estetas se alzaron como las voces que mantenían que lo estético y lo erótico no estaban separados, más bien al contrario y por ello, desafiando toda norma social, utilizaron el esteticismo para sentar la bases de una nueva forma de aproximarse al cuerpo del hombre sin renunciar a sus valores sensuales.



Fig. 24: **Anónimo**, *Modelo posando en el estudio Bonnat en la Escuela de Bellas Artes*, ca. 1900. Bibliothèque Nationale de France, París.

La admiración por el cuerpo masculino se vio beneficiada con la publicación de la historia del arte de Winckelmann y el desarrollo de los movimientos decimonónicos que recuperaban la admiración por la estatuaria clásica. El eminente historiador puso un especial énfasis en el análisis de la

belleza física y sobre todo en ensalzar la belleza masculina como vehículo de expresión de un ideal de perfección. Para él, seguidor de las ideas clásicas, la belleza debía ser apreciada en un cuerpo desnudo que permitiese disfrutar de una imagen de perfección y espiritualidad, representación de un ser ideal superior al que todo varón debía aspirar. Durante los primeros años de existencia de la Fotografía la desnudez de los niños de ambos sexos se aceptaba sin reparo como personificación de la inocencia. Sin embargo el desnudo de adultos era más problemático pues la sola visión del cuerpo sin ropa implicaba una lectura erótica, dado lo cual, y teniendo en cuenta que el público estaba compuesto mayoritariamente por hombres, hacía de la representación masculina algo casi imposible de aceptar.

La fotografía del desnudo masculino, por tanto, en un principio, se vio dedicada exclusivamente al desnudo académico, imágenes que buscaban un ideal a través del realce de la musculatura (sinónimo de virilidad exaltada en concordancia con las ideas románticas del siglo). La fortaleza muscular comenzó a asociarse a valores de carácter espiritual y por ello se realizaban fotografías con modelos posando a modo de los antiguos héroes. Con el desarrollo de los movimientos deportivos surgió una nueva posibilidad para la representación de cuerpo desnudo con la peculiaridad que ahora exigía una imagen del hombre que representara un ideal tangible y, por ello, se hacía innecesaria la referencia histórica o mitológica. A ello se añadieron los estudios de movimiento, a los que ya he hecho mención, aparecidos en publicaciones científicas realizados por Muybridge, Londe, Eakins o Marey que mostraban al hombre despojado de sus vestimentas mientras realizaba las más diversas actividades físicas.

En todos estos casos la sociedad insistía en que la admiración del cuerpo debía mantenerse pura, sin embargo *“the revivification of the sculptural nude is a part of the new sexual matrix. It not only depends on what it seeks to repress, but actually enables it. In presenting the male body for visual scrutiny,*

in asserting the boundary of decency, it cannot help but provoke the homoerotic. This is acceptable, or even necessary, as long as it remains unspoken, but the aesthete, who speaks the unspeakable, turns the homoerotic from a licit demarcation of the decent into a transgressive corporeal pleasure”⁵⁶, es decir, era inevitable la lectura erótica de este tipo de imágenes, especialmente en una sociedad donde estaban reprimidos los deseos sexuales. Como dice Feliciano Rops “*en el fondo, solo es realmente obscena la gente casta, todo el mundo sabe que la continencia engendra pensamientos libertinos*”⁵⁷; la portentosa imaginación erótica de los decadentes les provocó insatisfacción sexual, de manera que la auténtica castidad, es decir, la negación de la sexualidad, fue considerada una forma más de perversión, por lo que la visión de cuerpos masculinos bellos y heroicos al desnudo, hacía inevitable su erotización.

Para ello, no hay que olvidar que a lo largo del siglo, al principio amparados por los ambientes homosociales (clubes masculinos, gimnasios, círculos intelectuales, etc) y posteriormente, más abiertamente, fue emergiendo una comunidad homosexual, una nueva identidad social que se construye y caracteriza en estos años y que viene apoyada por el nuevo discurso médico-científico que incluía específicamente la homosexualidad. La evidencia de la existencia de este “nuevo” tipo hizo que las imágenes fotográficas que representaban el cuerpo masculino al desnudo fueran muy peligrosas pues invocaban inmediatamente a la naturaleza de un deseo innombrable. Se

⁵⁶ HATT, Michael: *Physical culture: the male nude and sculpture in late Victorian Britain en After the Pre-Raphaelites: art and aestheticism in Victorian England*. N. J. Rutgers University Press. New Brunswick, 1999, p. 255 (“*la reivindicación del desnudo escultórico forma parte de una nueva matriz sexual. No solo depende de los que se pretende reprimir sino lo que en realidad permite. Representando el cuerpo masculino para su escrutinio visual, haciendo valer los límites de la decencia no puede sino provocar lo homoerótico, lo cual se acepta o es incluso necesario siempre que no se mencione. Pero el esteta, que habla de lo que no está permitido, convierte lo homoerótico de una demarcación lícita de la decencia en un placer corporal trasgresor*”)

⁵⁷ Citado por REYERO, Carlos: *op. cit.* p. 240.

adquirió la conciencia de la provocación que representaban y el deseo que alimentaban o suscitaban. Pero además, las fotografías que comenzaron entonces a proliferar amenazaban la tranquilidad de los hombres al sentirse éstos intimidados por unas imágenes que ponía al descubierto su poder como hombres; el miedo a observar hombres desnudos no radicaba en la amenaza del deseo sino en el miedo a ser observado como objeto deseable lo que convierte al hombre en un ser pasivo (=femenino) desligando, por tanto, de su poder masculino (*“Fotografiar personas transforma a las personas en objetos que pueden ser poseídos simbólicamente”*⁵⁸). La reacción de la sociedad de la época fue la prohibición, control y represión contra todo este tipo de prácticas sexuales no procreativas. Comenzaron a debatirse cuestiones al respecto en el seno de ciencias como la Psiquiatría o en debates literarios o de jurisprudencia, lo que por un lado permitió el avance del control social sobre este tipo de conductas y, por otro, permitió la formación del discurso contrario, es decir, la homosexualidad comenzó a reclamar lo que le correspondía: ser reconocida como algo natural.

Así, los artistas empezaron a realizar fotografías protagonizadas por hombres desnudos sin utilizar el pretexto de las fotografías deportivas o al servicio de la pintura. Comenzaron muy pronto a aparecer publicaciones que se servían de estas fotografías y que iban dirigidas exclusivamente al público homosexual (en 1900, por ejemplo, había más de 320 publicaciones de este tipo sólo en Alemania); *“we find not only the formation of modern sexual identities but also the implantation of the photochemical media that gay male collectivities would be attracted to as the privileged format of their desire A new social minority and a new medium seemed specially suited to each*

⁵⁸ SONTAG, Susan: *op. cit.*, p. 24

other”⁵⁹. La idealización de las fotografías artísticas hizo posible su aceptación, aunque el significado moral de la forma se hacía a veces más explícito.

Eran fotografías que, a pesar de su valor artístico, poseían una carga erótica considerable reflejando los sueños y fantasías de un número importante de hombres. Éstas presentaban, principalmente, dos tipos de representación: la representación icónica o expositiva y la representación narrativa, es decir, las que mostraban el desnudo tal cual, expuesto frente al objetivo y las que contaban una historia, leyenda, historia mitológica o narración similar. Ambas eran resultado de la mezcla entre el realismo documental y la imagen soñada/deseada. En el modo expositivo era la figura del hombre, el desnudo en sí, la que concentraba la atención del espectador. El erotismo en este tipo de fotografías venía de la mano de la conexión que se establecía entre el modelo y el espectador a través de una convención propia del erotismo: la mirada directa del modelo al objetivo; el contacto visual implicaba una interacción entre el modelo y el fotógrafo con el espectador, una intimidad compartida: “*a figure looks directly to the camera (...) this is a subject who is captures you, you are its other*”⁶⁰. La ausencia de fondos o la inclusión de accesorios que sirvieran para embellecer la imagen, unido a las poses relajadas y/o sugerentes, no eran sino elementos que ayudaban a acentuar el carácter erótico de la fotografía, el intercambio de una experiencia sensual con el espectador. En algunas ocasiones, la pretensión artística quedaba desdibujada ante la falta de idealismo (del modelo, del contexto, de la técnica utilizada) para concentrar la atención en el propósito de la fotografía: una imagen erótica. Muchas otras veces, el

⁵⁹ FOSTER, Alisdair: *Behold the man: the male nude in photography*. Stills Gallery. Edimburgo, 1988, p. 22 [“*encontramos no solo la formación de una moderna identidad sexual sino también la implantación de los medios fotomecánicos que por los que los colectivos de hombres gay se sienten atraídos como formato privilegiado de su deseo. Una nueva minoría y un nuevo medio parecían estar hechos el uno para el otro*”]

⁶⁰ BLESSING, Jennifer: *Rose is a rrose is a rrose: gender performance in photography*. Guggenheim Museum. Nueva York, 1993, p. 8 [“*una figura mira directamente a la cámara (...) este es un sujeto que te captura, tu eres su otro*”]

efecto erótico no residía en la desnudez sino en el decorado o el traje oriental, en el mito del Oriente sensual y la atracción por el otro, entendido éste como un fascinante desconocido y misterioso que se ha de colonizar. Siempre, la pose elegida es la alimentadora de la ambigüedad de la imagen (por ejemplo, cuando se muestra un modelo tumbado, entregado al abandono, se está evocando más el acto sexual que el reposo o la intimidad. Se nos remite a la alcoba y a la invitación sexual). (Fig. 23)



Fig. 25: **Anónimo**, *Hombre desnudo*, ca. 1890. Getty Museum.

De cualquier forma, las fotos variaban en su contenido erótico dependiendo de si estaban destinadas al consumo público o al privado. Existe un gran número de material privado (hoy en día en las colecciones de Piet, Glenn Carrington, Arhtur Everding o Martín Michel, por citar algunos coleccionistas privados, pero que circuló durante décadas por mercadillos, anticuarios, ferias fotográficas y subastas) de escaso interés artístico formado por imágenes profesionales y amateurs, cargadas de un erotismo que va desde un sencillo desnudo a las fantasías sexuales más elaboradas, sobrepasando en muchas ocasiones la barrera de lo lícito y convirtiéndose en material puramente pornográfico dado el difícil equilibrio entre lo erótico y lo indecente,

*“l’erotisme est donc le produit d’un jeu subtil de détails dont aucun ne déroge vraiment à la morale, mais dont l’ensemble est constitutif d’une intensité intermédiaire entre l’admis et l’interdit”*⁶¹, para Barthes, la diferencia radica en el fetiche *“la pornografía representa ordinariamente el sexo, hace de él un objeto inmóvil (un fetiche) ... la foto erótica, por el contrario, no hace del sexo un objeto central; puede perfectamente no mostrarlo, arrastra al espectador fuera de su marco”*⁶², lo erótico por tanto va más allá de lo que se ve, siendo imagen del deseo, la imaginación y el sueño mientras que la pornografía se muestra a sí misma, sin dejar lugar a la imaginación.

Fuera como fuese, la proliferación de imágenes que utilizaban al hombre como objeto de deseo fue un claro signo de cambio en la conciencia de la sociedad decimonónica, que, a finales del siglo, mostró una cierta apertura hacia este tipo de temas, sin embargo, y a pesar de la convulsión creativa que caracterizó el siglo, se necesitaron una serie de códigos de representación que permitieran a las imágenes creadas fuera del ámbito privado y clandestino, mantenerse dentro de los límites de la creación artística. De este modo, aquellos artistas que sentían el impulso de plasmar un determinado tipo de sentimientos, en especial, el deseo homoerótico, debían recurrir a códigos que podían ser entendidos solo por grupos de iniciados, que recibían la contemplación de estas imágenes como un interesante ejercicio de necesaria decodificación. Los códigos o el lenguaje utilizado buscó diversas fuentes de inspiración como podía ser la religión o el mundo clásico o la simple camaradería entre hombres y a su vez, el deseo y la sexualidad latente entre los protagonistas de una determinada escena. Los medios de representación que se elaboraron variaban dependiendo del cliente o la audiencia a la que fueran dirigidas: los coleccionistas privados buscaban fotos explícitas, de erotismo

⁶¹ ROUILLE, Andre y MARBOT, Bernard: *Le corps et son image, photographies du XIXeme siècle*. Contrejour. París, 1986, p. 80 [*“el erotismo es pues el producto de un juego sutil de detalles donde ninguno atenta a la moral pero donde la mezcla de los mismos constituye una intensidad intermedia entre lo admitido y lo prohibido”*]

⁶² BARTHES, Roland: *op.cit.*, p. 109.

directo y fácil comprensión en donde la utilización de códigos no estuvo siempre presente (*Fig. 26*). Sin embargo, las más interesantes son aquellas imágenes producidas a nivel artístico cuyo propósito fue llegar al mayor número de público posible y equiparar el tema del hombre como objeto de deseo al resto de temas habituales en las Bellas Artes.



Fig. 26: **Anónimo**, *Hombre desnudo*, ca. 1890.
Colección Roger-Viollet, París.

IV. 1.- Amigos y camaradas

El tema más utilizado y que sirvió para encubrir la expresión de los deseos entre hombres, fue el tema de la amistad y la camaradería entre hombres. Ya fuera en un contexto clásico o contemporáneo, las imágenes de parejas o grupos de hombres que mostraban su afecto e íntima complicidad fueron muy comunes en el último tercio del siglo como hemos visto (*Fig. 6*). La amistad se había convertido durante la segunda mitad de siglo en una vertiente esencial de la felicidad humana dado que los hombres se

complementaban entre ellos al encontrar en los amigos las cualidades que admiraban y que, posiblemente, no poseían. Era lógico, pues, que en una sociedad que segregaba los sexos, los hombres frecuentaran círculos donde la ausencia de mujeres (clubes privados, universidades, trabajo, etc.) facilitaban el establecimiento de lazos afectivos entre ellos. La amistad entre hombres se representó en las Bellas Artes, sobre todo, a través de la pintura histórica que exaltaba el valor heroico y leal de los amigos en momentos de dificultad. Sin embargo, los artistas eruditos, conocedores de las peculiaridades de la relación entre célebres “amigos” como Aquiles y Patroclo, o Adriano y Antinoo, utilizaron la amistad clásica como recurso para la expresión de unos sentimientos entre hombres cuyo grado de intimidad estaba latente aunque no claramente expresado. Eran imágenes, por tanto, inocentes aparentemente, pero con una carga homoerótica inherente.

IV. 2.- La Antigüedad clásica

El recurso a la Antigüedad clásica fue, quizás, el más utilizado por los artistas y provenía de la fascinación decimonónica por la cultura griega. La exhibición corporal que se producía en la Antigüedad libremente tan lejos del ascetismo cristiano, fue un elemento trascendental para traducir literaria y plásticamente la expresión del deseo. Conocedores de las prácticas homosexuales entre los hombres griegos, que iban mucho más allá de lo puramente sexual, los fotógrafos recurrieron a la idea de la Antigüedad de la mano del paraíso masculino de la Arcadia de Virgilio, quien trató el tema del deseo entre Alexis y Corydon o Nisus y Euryale. Las imágenes de la Arcadia perdida fueron una clara referencia al amor griego, como indicó Anatole France al mismo Von Gloeden tras contemplar su trabajo” *“in showing us ancient Greece, you risk reminding us of their customs. Theirs were inspired by the nudity of the palestras; ours could be changed by the nudity in your*

pictures”⁶³. Estas fotografías se caracterizan por una celebración de lo exótico (en su recreación de un mundo antiguo ya perdido) y el disfraz, con la fetichización de accesorios de cerámica, coronas de laurel, togas o alfombras orientales (Fig. 27) que servían para mitigar el efecto de la representación escapando de la realidad contemporánea. Se recreaba un mundo bucólico en decorados perfectamente compuestos y poses muy estudiadas habitado por el ideal masculino platónico: el efebo. La cultura burguesa tendía a imaginar al hombre bello con rasgos dulces, casi femeninos o al menos no totalmente masculinos⁶⁴. La presencia de los jóvenes adolescentes permitía la expresión de un deseo más allá de la mera admiración por el cuerpo adulto. El efebo permitía la protección y la educación por los adultos, demandaba la presencia de un guía iniciador del mundo adulto, un maestro. Los jóvenes efebos hacían referencia a la antigüedad clásica en las relaciones entre el erastes y el eromenos (Fig. 28), siendo el primero un adulto experto que aconseja, defiende y guía y el segundo el discípulo con el que mantiene relaciones sexuales a la vez que le introduce en los entresijos del mundo adulto. La adolescencia era una etapa ambigua donde la indefinición sexual facilitaba este tipo de relaciones, de ahí que las imágenes efébicas apareciesen en muchas ocasiones con rasgos andróginos. Era necesaria esta ambigüedad para crear un misterio alrededor de la sexualidad, un misterio que favorecía al mensaje de estos fotógrafos. Como decía Odilon Redon “*la esencia del misterio es permanecer perpetuamente ambiguo, tener dos o tres aspectos o varios aspectos posibles*”⁶⁵, es decir, mantener las apariencias que requería la estricta sociedad de la época. La androginia encerraba, casi siempre, un fondo sexual, una

⁶³ Citado en ELLENZWEIG, Allen: *The homoerotic photography*. Columbia University Press. Nueva York, 1992, p. 30 [“*al enseñarnos la Grecia antigua, te arriesgas a recordarnos sus costumbres. Las suyas se inspiraban en la desnudez de las palestras; las nuestras puede cambiar por la desnudez de tus fotos*”]

⁶⁴ La utilización del efebo como personificación del objeto de deseo y representación de la belleza masculina constituyó un recurso tan habitual que trajo como consecuencia que la expresión genérica de la belleza juvenil masculina sufriera un grado de feminización adoptando su apariencia la posesión ideal de los rasgos de los dos sexos.

⁶⁵ Citado por REYERO, Carlos: *op. cit.*, p. 227.

indefinición lujuriosa dado que estaba relacionada con la necesidad de adecuar el modelo masculino homosexual a las normas sociales por medio de la feminización del objeto de deseo.



Fig. 27: **W. Von Gloeden**, *Escena clásica*, ca. 1890.
Uwe Scheid Collection.



Fig. 28: **Arthur Schwarz**, *Escena italiana*, 1900. Uwe Scheid Collection.

Estas imágenes, a pesar de que pueda parecer lo contrario, fueron aceptadas por la sociedad decimonónica con éxito dado que no amenazaban el orden patriarcal: no se negaba la posición de los hombres adultos, no se constreñía su papel preponderante, los efebos eran hombres en una edad intermedia que no tenían responsabilidad y habitaban en mundos ideales y lejanos muy diferentes a la sociedad del momento. De ahí, bajo el escudo de la distancia temporal, la aceptación sin reservas de estas imágenes.

En este empleo de la antigüedad clásica, no fue solo el andrógino efebo la imagen prevaleciente sino que se utilizaron algunas figuras mitológicas cuya trayectoria les permitía convertirse en representaciones de un deseo de particular signo. Así, no fueron extrañas las representaciones de Baco o Dionisos (quien ya fue utilizado con la misma intención por artistas como Caravaggio) como el dios que personificaba los placeres en su celebración de la sensualidad de la carne en sus bacanales y el éxtasis del amor (*Fig. 29*); Apolo, el dios atraído por bellos jóvenes como Jacinto o Cipariso, Orfeo, (*Fig.30*), el dios Pan, o Narciso (*Fig. 31*). Este último presenta, quizás, el ejemplo más interesante al ser perfecta representación del amor entre iguales haciendo desaparecer la estructura de diferencia entre el adulto y el efebo y la atracción por el igual. Curiosamente, la representación de deidades de la antigüedad venía de la mano de modelos adultos que se alejaban del ideal efébo de la antigüedad, en un claro ejemplo de la búsqueda de unos modelos iconográficos que justificaran la presencia de la desnudez explícita y la implícita referencia al deseo.

Fig. 29: **W. Von Gloeden**, *Baco*, ca. 1890. Uwe Scheid Collection





Fig. 30: **F. Holland Day**, *Orfeo*, ca. 1897



Fig. 31: **F. Eugene Smith**, *Canción del nenúfar*, 1897. Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

IV. 3.- Referentes artísticos

Además del recurso a la Antigüedad, fue muy común la traslación fotográfica de imágenes provenientes de la pintura y la escultura, y en especial, de aquellas que habían satisfecho la misma demanda que estas fotografías venían ahora a suplir. Así, imágenes como el *Amore Vincitore* (1598) de Caravaggio (Fig. 32) eran reinterpretadas con la utilización de la misma pose pero con elementos que potenciaban la sensualidad de la imagen (pieles exóticas, paisajes bucólicos, etc.) (Fig. 33) y lo mismo ocurría con las esculturas de Miguel Angel, Bernini (Fig. 34) y otros artistas de reminiscencias clasicistas cuyas obras eran reinterpretadas por la lente con un gran cuidado plástico, como hizo la cámara de Von Gloeden (Fig. 35). Las referencias a la iconografía de los cuadros de historia tan populares en el XIX permitieron la realización de imágenes de gran erotismo en cuanto a su concentración en la figura desnuda aislada (Fig. 36).



Fig. 32: **Caravaggio**, *Amore Vincitore*, 1598. Óleo sobre lienzo. Museo Staatliche, Berlín



Fig. 33: **Wilhem von Gloeden**, ca. 1900. Uwe Scheid Collection.



Fig. 34: **Bernini**, *David*, 1623. Galería Borghese Roma.



Fig. 35: **W. Von Gloeden**, *Sin título*, ca. 1890. Uwe Scheid Collection.



Fig. 36: **Guglielmo Pluschow**, *Nino Cesarini*, ca. 1910. Uwe Scheid Collection.

IV. 4.- La Historia Sagrada

Pero sin duda, los referentes más complejos vinieron de la mano de las imágenes religiosas inspiradas en la Historia Sagrada. La utilización de

símbolos como San Sebastián, San Antonio o el mismísimo Jesucristo, eran expresión de sexualidades atormentadas y angustiadas por su incapacidad de expresar libremente su sexualidad. El sometimiento a la tiranía del pecado conllevaba la culpa y la vergüenza ante el placer y el deseo y lo que hacía necesario, por tanto, el sacrificio y la redención a través del dolor para sobrellevar el abandono a la pasión. Pero las imágenes religiosas no mostraban solo la sublimación del dolor como agente del sacrificio redentor del pecado, sino también como expresión del éxtasis que se alcanza en la comunión espiritual (utilizado como paralelismo del éxtasis sexual). En estas fotografías, los cuerpos sagrados se contorsionan, muestran su respiración agitada, tensan sus músculos, se abandonan a su suerte; todo ello bajo la justificación del contexto religioso. Extrapolando estas mismas imágenes de su sentido sagrado aparecen como claras representaciones del placer sexual; la relación de religión y sexualidad conllevaba una interesantísima mezcla de fervor y sacrilegio, una mezcla de represión sexual y fantasía religiosa. En la figura de San Sebastián (*Fig. 37*), por ejemplo, confluían elementos simbólicos de penetración sexual y placer masoquista que lo convertían en un símbolo de alto grado erótico. El mártir, siempre se representaba como joven y bello semidesnudo y melancólico, que es sacrificado con las flechas que penetran su cuerpo. Fue icono utilizado por muchos artistas, como Il Sodoma, que vieron en él la perfecta personificación de los sentimientos de vergüenza, culpa, rechazo, deseo y soledad propios de los hombres artífices de un deseo prohibido.



Fig. 37: **Fred Holland Day, San Sebastián**, ca. 1896. The Royal Photographic Society.

Otros iconos religiosos habituales eran los ángeles, una imagen de compleja simbología que con frecuencia era considerada un mito homosexual entendido como rechazo del cuerpo, de la condición humana y de sus exigencias y, sobre todo, en relación con la posición superior de los ángeles con respecto a los seres humanos. Es decir, el ángel, a pesar de su enfatizada castidad y su carácter asexuado permitía la representación andrógina y por tanto, la representación de seres turbadores que mezclaban lo carnal con lo espiritual y a la vez, eran seres superiores, que no pertenecían al mundo, al igual que los hombres que deseaban a sus iguales no se sentían parte de la sociedad que les había tocado vivir.

Otros santos, como San Antonio de Padua, se utilizaban como iconos homoeróticos en cuanto a que estaban representados como jóvenes hermosos rodeados de hombres a los que prestan su amor incondicional (*Fig.38*). Eran imágenes cargadas de ambigüedad que podían ser interpretadas con un alta carga mística, aunque no faltaban elementos como los sugerentes desnudos que acentuaban el atractivo físico de los modelos y que dotaban a la imagen de un indudable sentido erótico.



Fig. 38: **W. Von Gloeden**, *El chico de los lirios*, ca. 1890. Uwe Scheid Collection.

La reverencia a las imágenes de Jesucristo permitían la aparición de fotografías de gran ambigüedad en las que la pose del crucificado se diluye en las sombras para adoptar una pose claramente erótica de expresión del placer (Fig. 39) o son utilizadas como simples referentes para el retrato al desnudo, cuyo necesario sudario remite a la imagen sagrada (Fig. 40).



Fig. 39: **F.H. Day**, *Estudio para la crucifixión*, 1898.



Fig. 40: **Jean Leo Reutlinger**, *Autorretrato*, ca. 1910.

En definitiva, todos estos no eran sino los códigos de necesaria utilización para unos artistas que vieron denegado su acceso a los discursos dominantes del arte, por lo que debieron inventar o reutilizar sus propios códigos para la creación de imágenes alternativas que, aún dentro del respeto a las convicciones y restricciones de la época, eran expresión, en muchos casos, de su propio deseo y objeto de admiración y que iban mucho más allá del disfrute de la piel, legitimando al hombre como objeto deseado.

V. Los artistas

Fueron muchos los artistas que trataron la imagen del hombre en su producción fotográfica durante el período que nos ocupa, sin embargo fueron muy pocos los que utilizaron el cuerpo masculino, si no como centro de su temática, al menos como parte fundamental de la misma. Los hubo que exploraron las posibilidades que ofrecía este tema tan delicado de gran tradición artística con todas las consecuencias; hubo quienes lo trataron tangencialmente; algunos utilizaron la sutileza y la elegancia de la obra artística para expresar el deseo que emana y produce el cuerpo masculino, otros se interesaron directamente por las imágenes sexuales explícitas. De alguna manera, y para facilitar su estudio, estos artistas pueden clasificarse en tres grupos en cuanto a la aproximación al sujeto de representación: los fotógrafos dedicados a lo podríamos llamar desnudo académico, quienes realizaron amplios catálogos de poses al servicio de pintores y escultores; los pictorialistas, fotógrafos que buscaron la equiparación de la fotografías con otras disciplinas artísticas sirviéndose de accesorios y manipulaciones técnicas para ello; y, por último, los artistas que desarrollaron una trayectoria centrada en el cuerpo del hombre como objeto de deseo de manera directa y sin disimulo.

V. 1.- El desnudo académico

La invención de la fotografía suscitó un gran entusiasmo entre los artistas que vieron en ella una herramienta perfecta para el desarrollo de su arte en disciplinas tradicionales como la pintura o la escultura. Grandes pintores como Ingres, Courbet, Delacroix, Degas, o Toulouse Lautrec encontraron una ayuda impagable en las imágenes captadas por la cámara que

permitían la contemplación infinita de poses concretas. De esta manera se desarrolló un mercado considerable de fotografías al servicio de las Bellas Artes, en especial en París⁶⁶. A partir de 1850, con el desarrollo del calotipo y la copia en papel, comenzaron a proliferar los estudios de fotógrafos dedicados casi en exclusiva a esta nueva categoría artística, estudios a los que acudían los estudiantes de Bellas Artes para adquirir las poses que más les interesaban dentro de los amplios catálogos que les eran ofrecidos, lo que, como indiqué anteriormente, evitaba tener que pagar a modelos durante sesiones de posado que suponía un gasto que no todos podían permitirse. Tres años más tarde, en 1853 se fundó la Société Photographique Française que poseía sus propios estudios, sala oscura de positivado y mostrador especializado en fotos para artistas. Así, a partir de 1860, los talleres de pintura y fotografía dejaron de ser mundos separados para complementarse y servirse los unos de los otros.

En un principio estas fotografías reproducían fielmente las posturas propias del desnudo clásico requeridas por las convenciones del salón de la época. Mostraban en su mayoría cuerpos femeninos retratados de manera sencilla con pocos elementos que enriqueciesen la imagen. Los niños y los hombres posaban antes las cámaras en posturas que más tarde se traducían al lienzo en complicadas composiciones pictóricas que se exhibían en los salones anuales parisinos.

Muy pronto, la demanda de este tipo de fotografías creció de manera considerable fuera del ambiente artístico al dejar entrever un componente erótico a pesar de la frialdad de la imagen. Surgieron agentes de distribución dedicados exclusivamente a la comercialización de estas fotografías que estaban disponibles en formato postal lo que facilitaba su distribución en varios países y la venta a turistas. Conforme avanzaba el siglo, las poses

⁶⁶ Para un desarrollo en profundidad sobre esta cuestión puede verse SCHARF, Aaron: *Arte y Fotografía*. Alianza Forma. Madrid, 2005

académicas fueron perdiendo en funcionalidad y fueron añadiendo accesorios que potenciaban la lectura erótica de los cuerpos representados y aumentando las posibilidades narrativas. Se crearon una serie de convenciones de representación a través de formatos secuenciales que no eran sino plasmación del deseo erótico encubierto.

La popularidad y la demanda de estas fotografías creció de manera que comenzaron a aparecer distintas publicaciones dedicadas exclusivamente a las mismas entre las que destacan *Albums d'études* de Calavas (de aparición regular desde los años ochenta), *Le Nu esthetique* de Hippolyte Bayard (1902) o la alemana *Der Künstler Akt/ Vorlagen zum studium des nackten menschlichen körpers* (*El desnudo artístico: modelos para el estudio del cuerpo humano desnudo*) de 1910.

Los artistas dedicados a la fotografía académica fueron adaptando su trabajo a la evolución de los gustos del público. El legado más importante de estos fotógrafos fue la consolidación de un discurso visual y un aparato sociocultural, según Waugh “*the academic nude also documented the body that was being increasingly spoken; it popularized and legitimized the representation of the nude male body and thereby by (homo)sexualized body. It legitimised and conventionalised also the idea and the practice both of photographic the sexual body and of sexualising photography. The apparatus it set up, at the same time, was one of alibis, a system of furtive sexual coommodification and subtextual gratification*”⁶⁷. Siendo la mujer el objeto de representación más demandado, el desnudo masculino tuvo también su

⁶⁷ WAUGH, Thomas: *Hard to imagine: gay male eroticism in photography and film from their beginnings to Stonewall*. Columbia University Press. Nueva York, 1996, p. 70 [“*el desnudo académico también documentó el cuerpo del que cada vez se hablaba más; popularizó y legitimó la representación del desnudo masculino y de paso, la visión homosexual del mismo. También legitimó y convencionalizó la idea y la práctica de fotografiar el cuerpo de una manera sexual y de sexualizar la fotografía. Se establecieron las bases, al mismo tiempo, para las coartadas (de representación), un sistema básico de una furtiva gratificación y satisfacción sexual*”].

protagonismo en este tipo de fotografías al seguir la tradición artística del desnudo clásico y como protagonista principal de las pinturas decimonónicas.



Fig. 41: **Calavas**, 1895. Uwe Scheid Collection.

El desarrollo tecnológico permitió el acceso a la fotografía a un cada vez mayor número de personas, por lo que fueron muchos los pintores que se sirvieron de la fotografía para la ejecución de sus óleos. Sin embargo, la mayoría recurrieron a fotógrafos profesionales a los que dirigían en las sesiones para conseguir las poses que requerían sus lienzos. Este es el caso del pintor Alexandre Falguiere que preparaba “tableaux vivants” donde cuidaba al máximo la pose y el gesto de los personajes para ser captados por la cámara. Los fotógrafos más conocidos al servicio de este tipo de fotografía eran **JEAN LOUIS IGOUT**, **JULES ZIEGLER** o **CALAVAS**, autor este último de un amplio y rico material de poses que publicaba regularmente en álbumes. En estos catálogos Calavas introdujo el formato de series secuenciales donde plasmaba toda posible combinación de varias figuras

desnudas (generalmente luchadores) que alimentaban la imaginación de los clientes deseosos de un material que excitase una imaginación hambrienta de estímulo erótico (*Fig. 41*).

V. 1. a.- Eugene Durieu

La figura más representativa es la de **EUGENE DURIEU**⁶⁸ debido a su colaboración con el pintor Eugene Delacroix, Éste había recibido el invento de la Fotografía como un gran avance técnico que podía ser aplicado muy beneficiosamente para la composición de lienzos, hasta el punto de reflejar en su diario, en fecha tan temprana como 1850, su opinión de incluir la fotografía como disciplina de las Bellas Artes. En 1853, Delacroix requirió los servicios de Durieu, miembro fundador de la Société Française de la Photographie, recién retirado de su cargo como Supervisor del Estado en materia de fotografía, arte y cultura. El propósito de Delacroix era la realización de un álbum de fotografías bajo su dirección que mostrasen una amplia colección de estudios del desnudo (no sólo masculino). Con ello pretendía plasmar una gran variedad de poses que le permitiesen trasladar al lienzo cómodamente. Delacroix trazaba el boceto y dirigía la sesión de modo que *“le choix des personnages, du cadrage, de l’éclairage, des postures est si extraordinaire, si avisé qu’un grand nombre de ces clichés semble avoir été pris d’après nature, par le maître lui même. L’artiste était en quelque sorte le seigneur et maître de l’instrumente et du sujet”*⁶⁹.

Durieu trabajó en una serie de calotipos para el pintor colocando a los modelos frente a un fondo neutro, despojados no sólo de su ropa, sino

⁶⁸ Para un estudio en profundidad de la obra de Eugene Durieu (1800-1874) puede verse SAGUE, Jean: *Delacroix et la photographie*. Herschel. París, 1982

⁶⁹ Anotaciones del que fuera propietario de estas fotografías, Constant Dutilleux en AA. VV.: *Regards sur la photographie en France au XIX^{ème} siècle*. Bibliothèque Nationale de France. París, 1980, p. 32 [*“la elección de los personajes, de las poses es tan extraordinaria, que un gran número de estas imágenes parecen haber sido tomadas del natural por el propio maestro. El artista era de alguna manera el señor y maestro del instrumento y el tema”*].

también de todo accesorio innecesario, lo que permitía una concentración total en la figura humana, la anatomía, musculatura y el gesto.



Figs. 42 y 43: **Eugene Durieu**. *Desnudos masculinos para Delacroix*, 1854. Bibliothèque Nationale de France.

Las imágenes de hombres desnudos tomadas por Durieu perseguían convertirse en el paradigma de la masculinidad al presentar un cuerpo perfectamente desarrollado, que ha alcanzado todo su potencial y plenitud para alcanzar la perfección simétrica de las proporciones. Para ello recurría a modelos que escogía entre acróbatas de feria o miembros de las clases trabajadoras, que aseguraban una musculatura desarrollada, un menor pudor a la hora de despojarse de sus atuendos y, por tanto, eran la personificación perfecta de las proporciones clásicas.

A priori, estas fotografías se tomaron con la intención de servir como ayuda a pintores, de hecho, muchos artistas no podían permitirse contratar modelos y menos aún si vivían lejos de los centros urbanos. Incluso la

práctica del dibujo del natural estaba prohibida en muchas capitales europeas, por lo tanto, no es descabellado eliminar toda intención erótica; sin embargo, si contemplamos detalladamente las fotografías de Durieu (*Figs. 42 y 43*), nos encontramos que las imágenes huyen de la simple funcionalidad al utilizar elementos como la piel de leopardo que nos remite a la fuerza masculina sobre la bestia, pero también hace referencia al lado más animal del hombre donde está instalado el sexo, sin lugar a dudas. Otros accesorios empleados no hacen sino resaltar el poder físico de la figura desnuda convirtiéndose en símbolos fálicos que confieren al modelo una fisicidad y un poder que hace que otros hombres se identifiquen con estas imágenes o deseen parecerse en su propia masculinidad a estas imágenes ideales. Es una admiración/atracción homoerótica donde se mezclan sentimientos de envidia y deseo. Como propone C. A. Tripp en *The homosexual matrix*: “*What counts is the perceived distance between them – the distance he sees between where he is and where he would like to be in terms of accomplishment, image or whatever. Thus it is the contrast implicit in this distance which determines a person’s appetite for same-sex attributes and, consequently, his readiness to admire them, to eroticise them, and to import still more of them*”⁷⁰. Ellenzweig, en su estudio sobre fotografía homoerótica se refiere a las fotografías de Durieu como “*an analogue for the perfect penis. Phallic adoration is not the exclusive province of homosexual men. The Durieu/Delacroix model, like all such figures in art before and since, embodies all the properties wished for in the phallus: strength, firmness, vigour and mastery. Any photographic model of man-as-phallic-champion is*

⁷⁰ Citado en ELLENZWEIG, Allen: *op. cit.*, p. 17 [“*lo que cuenta es la percepción de una distancia entre ellos (espectador y modelo) – la distancia que ve entre donde está y donde le gustaría estar en cuanto a logros, imagen o lo que sea. Así, es el contraste implícito en esta distancia lo que determina el apetito de una persona por los atributos de su mismo sexo y, en consecuencia, su disposición a admirarlos, erotizarlos e incluso entresacar aún más de ellos*”].

capable of providing exceptional fuel for this particular kind of homoerotic admiration”⁷¹

De esta manera, las fotografías de Durieu, que se conservan en el Museo Internacional de la Fotografía de Rochester y en la Biblioteca Nacional de París, ocupan un lugar dentro de este estudio no por su intencionalidad sino por el potencial de la imagen en convertirse en vehículo del deseo homoerótico.

V.1.b.- Guadenzio Marconi

Al servicio de la fotografía de estudios anatómicos se desarrolló también la carrera de **GAUDENZIO MARCONI**⁷², de quien se conocen pocos datos biográficos. A pesar de su origen francés, la figura de Marconi aparece documentada por primera vez trabajando en Londres en 1862. Su control de la técnica fotográfica y el rigor de su trabajo le convirtieron muy pronto en uno de los fotógrafos más solicitados al servicio de las Bellas Artes. En la década de los 70 abrió un taller en el parisino boulevard Saint Mitchell que suministraba imágenes a la Academia de Bellas Artes. Fue autor de un amplio catálogo de poses de hombres, mujeres y niños desnudos de los que se abastecían los jóvenes artistas. Con la obra de Marconi, ocurre igual que con la de sus contemporáneos que trabajaban al servicio de otras disciplinas de las artes plásticas: el rigor documental y el carácter funcional se imponían a toda intención erótica. De hecho, gran parte de la producción de Marconi no es

⁷¹ ELLENZWEIG, Allen: *op. cit.*, p. 8 [“un análogo del pene perfecto. La adoración del falo no es terreno exclusivo del hombre homosexual. El modelo de Durieu/Delacroix, como todas las figuras similares del arte antes y desde entonces, personifican todas las propiedades que desean para el falo: fuerza, firmeza, vigor y maestría. Cualquier modelo fotográfico de hombre como campeón fálico es capaz de proporcionar un alimento excepcional a esta clase particular de deseo homoerótico”].

⁷² Para un estudio pormenorizado de la obra de Gaudenzio Marconi (1841-1885) puede consultarse :
DECKER-HEFTLER, Sylvianne de: *Le nu au XIXe siècle en France*” en Photographies, París, 1984.

sino imitación de grandes obras de arte (*Fig.19*) que permiten traducir al detalle realista propio del medio, las poses y perspectivas antes plasmadas por los pinceles y cinceles. Para ello utilizaba una fotografía de fondos neutros, que concentraba la atención en la figura desnuda destacando la líneas anatómicas gracias a la utilización de una luz uniforme. Sin embargo, algunos de sus trabajos, no estaban exentos de una carga erótica considerable, quizás inintencionada o, muy probablemente, influenciada por la propia carga erótica de las obras de arte que copiaban. Este es el caso del *Estudio académico de un hombre desnudo* (*Fig. 44*) en donde el modelo aparece reposado sobre un improvisado diván en una pose marcada por la ambigüedad. La imagen del joven modelo no nos remite a las posturas propias de las grandes composiciones pictóricas de guerreros, mitos y héroes, sino a la escultura del *Fauno Barberini* (*Fig. 45*) en donde el abandono, el reposo extático de la experiencia sexual son las características fundamentales. La postura del modelo nos incita a pensar en un hombre que ha alcanzado el clímax sexual, pero también, es un joven que ofrece sin pudor la visión de su sexo, lo coloca a disposición del espectador convirtiéndose así en mero objeto de contemplación y deseo sexual haciendo que el espectador experimente un momento de gran complicidad e intimidad con el modelo y el artista.

Pero el desnudo fotográfico iba muy pronto a expandir sus fronteras. Los ataques al medio fotográfico se fueron apaciguando y dejó de estar al servicio de las Bellas Artes para elevarse en categoría artística por sí misma. Para ello fue fundamental la labor de una serie de artistas que van a trabajar la Fotografía como si de pinturas se tratase: los pictorialistas.



Fig. 44: **G. Marconik**, *Estudio académico de hombre desnudo* 1875. Getty Museum. Malibú



Fig. 45: *Fauno Barberini*, Gliptoteca, Munich.

V. 2.- Pictorialistas

En el último tercio del siglo la fotografía de estudio comenzó a caer en cierta rutina, los temas se repetían, los modelos se intercambian y la técnica parecía estancada. Este momento coincidió con el debate que protagonizó la escena artística en el que se discutía el sentido de la imagen fotográfica y la legitimidad de la representación. En realidad, el problema radicaba en que el medio pedía a gritos aires renovadores, con creadores que finalmente lo elevaran a la categoría de arte. Surgió así, un movimiento renovador compuesto por un considerable número de artistas que, entusiasmados con las posibilidades que ofrecía la Fotografía, decidieron explorar sus elementos constitutivos para conseguir el reconocimiento de la Fotografía como medio de expresión artística a la altura de la Pintura y la Escultura. En Londres, por ejemplo, surgió el Linked Ring, una sociedad fundada para promocionar la

Fotografía como obra de arte. La pretensión era crear fotografías artísticas que se diferenciaban de las obras que comenzaban a proliferar por doquier dada la accesibilidad del amateur al medio fotográfico⁷³.

Por imagen artística se entendía aquella que se asemejaba a la Pintura en el acabado final y la elección de temas. Los fotógrafos adheridos a esta corriente sintieron necesario negar los atributos esenciales de la Fotografía, es decir, su claridad, detalle y literalidad descriptiva para sustituirlos por efectos puramente pictóricos para que las fotografías pudieran confundirse con dibujos al carboncillo o al pastel y con grabados. De esta manera, los fotógrafos seleccionaron todos aquellos motivos que seguían las pautas pictóricas y utilizaron los formatos similares a la Pintura. Para crear una mayor similitud a la pintura comenzaron a manipular las copias y los negativos: pintaban los fondos, utilizaban papel de textura áspera o rugosa en el revelado, se suprimió la precisión de líneas con la utilización de lentes especiales para crear efectos de desenfoque y llevaron a cabo retoques a mano. El fotógrafo P. H. Emerson justificó la utilización del efecto desenfocado: *“for nothing in nature is surrounded by hard lines, everything is seen in contrast to something else, and the contours become gradually vague, often so subtly that you cannot distinguish where one ends and the other begins”*⁷⁴ Las nuevas técnicas de impresión que habían ganado en complejidad y laboriosidad pero ofrecían posibilidades más amplias, ayudaron a obtener el deseado efecto pictórico haciendo que las imágenes pareciesen aguafuertes o litografías. Los pictorialistas defendieron el uso de aquellos instrumentos que provocaran efectos y mostrasen así la presencia del

⁷³ En esta época se inventó el carrito fotográfico que permitió aligerar el equipo necesario para salir del estudio dejando de lado las pesadas cámaras y las placas de cristal de baja sensibilidad. Ahora, la fotografía amateur se convirtió en un pasatiempo burgués muy popular entre clubes y asociaciones.

⁷⁴ COOPER, Emmanuel: *Fully exposed. The male nude in photography*. Routledge. Nueva York, 1995, p. 276 [“nada en la naturaleza está rodeado de líneas duras, todo se ve en contraste a algo y los contornos se van haciendo gradualmente vagos, a menudo de manera tan sutil que no es posible distinguir donde empieza uno y comienza el otro”].

artista, es decir, el aspecto creativo del proceso; por ejemplo, en 1890 apareció el proceso conocido como “gum bichromate” o “photo acquaint” que permitía alterar la imagen con la utilización de sprays y pinceles sobre la emulsión de gelatina. Este tratamiento se popularizó entre los pictorialistas al permitir gran variedad de efectos de texturas y el tratamiento de la fotografía con pigmentos de color. La palabra clave era manipulación como sinónimo de creación.

La elección de temas se vio también afectada por este intento de igualarse a la pintura, por lo que comenzaron a aparecer fotografías que invocaban al mito y a la leyenda a la manera simbolista. Los fotógrafos de esta corriente encontraban la realidad demasiado mundana y por lo tanto poco adecuada a sus propósitos artísticos. La idea era superar la intrascendente literalidad de la Fotografía para “*contar una historia preferiblemente moralizante y crear de este modo una imagen narrativa*”⁷⁵. Al principio, la fotografía artística consistió en naturalezas muertas y paisajes al ser los géneros que ofrecían más posibilidades de innovación en cuanto a las ideas pictorialistas, sin embargo, poco a poco, comenzaron a realizarse retratos con un nuevo vigor al rehuir de las normas convencionales establecidas para este tipo de fotos, realizándolos, por ejemplo, fuera del estudio. La fotografía en exteriores cobró un protagonismo inusitado; los artistas comenzaron a experimentar con la luz natural e intentaron retratar a los modelos en actitudes espontáneas y relajadas lejos de la rigidez del estudio.

Al principio los pictorialistas no estaban interesados en el género del desnudo probablemente debido al temor a las reacciones en contra de la sociedad puritana, pero poco a poco, algunos fotógrafos como Clarence White, Edward Steichen o Frank Eugene Smith comenzaron a utilizar el desnudo como vehículo de expresión dado que las ropas constituían

⁷⁵ LEWINSKI, Jorge: *The naked and the nude: a history of nude photography* Harmony Books. Nueva York, 1987 citado por EWING, William: *op. cit.*, p. 24.

elementos muy significativos en cuanto a su relación concreta con un tiempo y un lugar específicos. La manipulación de la imagen suavizó el impacto que provocaba una fotografía de un modelo desnudo. Los pretextos utilizados eran, generalmente, los temas alegóricos y las escenas mitológicas.

El desnudo era, además, vehículo de conexión del movimiento pictorialista con las ideas simbolistas. La desnudez se identificaba con la inocencia, la pureza, la verdad y la proximidad a la naturaleza. Las figuras aparecían así representadas por criaturas asexuadas, etéreas, incorpóreas siendo por tanto modelos jóvenes en su mayoría. En el caso de los modelos masculinos, predominaban los jóvenes prepúberes de aire lánguido y pasivo retratados en un paisaje ideal. Muchos pictorialistas utilizaron, como tema la imaginería clásica de la Arcadia y por tanto participaban por implicación en los argumentos de John Addington Symonds y Edward Carpenter a favor de una continuidad de la cultura homoerótica, es decir, las virtudes masculinas aceptadas por convención como la camaradería y la lealtad se mantenían con las imágenes fotográficas, pero además se introducían y legitimaban otros valores hasta entonces no relacionados con los hombres: la sensualidad, la ternura, la pasividad, la fantasía, la autogratisficción, la suavidad, el juego sensual, etc. convirtiéndose así en imágenes alternativas a la hegemonía heterosexual. De esta manera, los homosexuales de la época en seguida adoptaron estas imágenes como propias de su ideario iconográfico en cuanto representaban una afirmación y celebración de su sexualidad. Por primera vez, encontraban un lenguaje visual directo que utilizaba al hombre como objeto de deseo y plasmaba su libido de manera elegante y cuidada.

V.2.a.- Thomas Eakins

Uno de los representantes más significativos de esta corriente lo encontramos en la figura de **THOMAS EAKINS**⁷⁶, pintor realista norteamericano que utilizó la fotografía como instrumento didáctico para sus clases en la Academia de Bellas Artes de Pennsylvania y para la planificación de sus composiciones pictóricas. A pesar que la Fotografía era para él una simple herramienta y una actividad secundaria, la calidad de sus fotografías es muy superior a la de su obra pictórica y está considerado por los

⁷⁶ Para un estudio en profundidad sobre Thomas Eakins (1844-1916) puede consultarse:

BERGER, Martin: *Man made: Thomas Eakins and the construction of gilded-age manhood (men and masculinity)*. University of California Press. Berkeley, 2000

BERGMAN, Ross: *Thomas Eakins: Image of the surgeon*. Walters Art Gallery. Baltimore, 1989

BOLGER, Doreen & CASH, Sarah: *Thomas Eakins and the swimming picture..* Amon Carter Museum. Forth Worth, 1996

CARTER, Alice A.: *The essential Thomas Eakins*. Harry N. Abrams. Nueva York, 2001

COOPER, Helen A.: *Thomas Eakins: the rowing pictures*, Yale University Press. New Haven, 1998

DANLY, Susan & LEIBOLD, Cheryl: *Eakins and the photograph: works by Thomas Eakins and his circle in the collection of the Pennsylvania Academy of the Fine Arts*. Prentice Hall & IBD. Washington, 1994.

ESTEN, John: *Thomas Eakins: the absolute male*. Universe Publishing. Nueva York, 2002

FRIED, Michael: *Realism, writing, disfiguration: on Thomas Eakins and Stephen Crane*. University of Chicago Press. Chicago, 1989.

FOSTER, Kathleen A.: *Thomas Eakins rediscovered: Charles Bregler's Thomas Eakins collection at the Pennsylvania Academy of Fine Arts*. Yale University Press. New Haven, 1998

FOSTER, Kathleen A. & LEIBOLD, Cheryl: *Writing about Eakins: the manuscripts in Charles Bregler's Thomas Eakins collection*. University of Pennsylvania Press, Filadelfia, 1990.

GOODRICH, Lloyd: *Thomas Eakins: his life and work*. Whitney Museum. Nueva York, 1977

HOMER, William Innes: *Thomas Eakins: his life and art*. Abbeville Press. Nueva York, 2002

JOHNS, Elizabeth: *Thomas Eakins, the heroism of modern life*. Princeton University Press, Princeton, 1983

MILROY, Elizabeth & PASCHALL, Douglas: *Guide to the Thomas Eakins research collection with a lifetime exhibition record and bibliography*. Philadelphia Museum of Art. Filadelfia, 1995

SEWELL, Darrel: *Thomas Eakins*. New Haven, Philadelphia Museum of Art. Filadelfia, 2001

SIEGL, Theodore: *Thomas Eakins Collection*. University of Pennsylvania Press. Filadelfia, 1983

WILMERDING, John (ed.): *Thomas Eakins*. National Portrait Gallery. Londres, 1993

historiadores mas un fotógrafo que un pintor. Su inclinación al realismo le llevó a desarrollar una interesante labor investigadora de la técnica fotográfica que le hizo crear en 1876 una cámara fotográfica muy parecida a la inventada por Etienne Jules Marey para captar el movimiento, e incluso, mantuvo un estrecho contacto con Eadweard Muybridge con el fin de intercambiar impresiones en el terreno de sus investigaciones. A partir de 1885 fotografió hombres saltando, levantando objetos, desnudos, igual que hiciera Muybridge y se dedicó a dar conferencias acompañado por una aparato para proyectar imágenes de su propia invención.

Su amplia formación en materia artística le llevó a viajar a París donde estudió el desnudo del natural de la mano del pintor Jean Leon Gerôme y el uso de la fotografía con fines académicos métodos que importó a su país y que le reportaron múltiples problemas entre sus colegas, no así entre sus alumnos que recibieron la metodología de Eakins con gran entusiasmo. Su cargo de director de la Academia de Bellas Artes de Pennsylvania le permitió también controlar el curriculum de la institución por lo que impuso el estudio del desnudo lo que le llevó a perder su puesto en 1886⁷⁷.

Cerca del 40% de su producción fotográfica estuvo dedicada al desnudo y puede clasificarse en tres grandes grupos: los estudios de movimiento, las secuencias de desnudos al aire libre y los desnudos académicos, realizados alrededor de 1883, claramente preparatorios para sus lienzos o poses que ayudaban a sus estudiantes a la hora de pintar estudios anatómicos (*Fig.46*). Una característica fundamental de sus fotografías es el hecho de haber sido realizadas a servicio de la Pintura y por tanto, carentes de

⁷⁷ El motivo oficial parece ser que se debió a permitir a estudiantes mujeres asistir a una clase de dibujo al natural ante un modelo masculino desnudo al cual levantó el taparrabos para explicar la estructura anatómica, sin embargo, la oposición a su metodología al pintar frente a desnudos reales en la conservadora sociedad de Pensilvania podría ser realmente el motivo de su destitución.

la intención de ser exhibidas en público, por lo que poseen un mayor grado de intimidad y desinhibición que otros artistas, incluso que sus pinturas.

Eakins se aproximó al cuerpo masculino de forma clasicista en tanto a la búsqueda de un ideal masculino expresado en relaciones de amistad y fraternidad que él compartía con el poeta Walt Whitman. Sus jóvenes estudiantes posaban para él mostrando la belleza, la forma física y camaradería promulgada por los antiguos griegos. La utilización de motivos clásicos la llevó a cabo especialmente entre 1882 y 1884, años que dedicó a la preparación de una serie de pinturas y bajorrelieves sobre la Arcadia y para los que realizó una serie de fotografías preparatorias de hombres de distintas edades posando como personificación del dios Pan. Algunas de estas fotografías (*Fig. 47*) muestran a los jóvenes estudiantes vestidos con togas al modo de la antigüedad griega junto a los modelos en yeso de la Academia de Pensilvania de las grandes esculturas clásicas. La tenue luz que envuelve las escenas, la ambigüedad en la postura y la apariencia togada de los jóvenes modelos, así como las esculturas de Afrodita que sirven de escenario nos remiten a una visión romántica de la Antigüedad de fuerte signo homoerótico.



Fig. 46: **Thomas Eakins**, *Desnudo frente a cortina*, ca. 1890. Museo de Arte de Filadelfia.

Fig. 47: **Thomas Eakins**, *Estudiantes togados en la sala de yesos*, 1882. Museo de arte de Filadelfia.



Un gran número de las pinturas y fotografías realizadas por Eakins representaban escenas de luchadores, ocasión que permitía al artista recrearse en la ejecución de cuerpos al desnudo dado que la lucha grecorromana requería la desnudez de los combatientes. Este tipo de escenas ofrecen una intimidad física entre hombres que iba mas allá de las normas de propiedad aceptadas al abrigo de las cuales se dan un gran número de oportunidades para desarrollar los deseos que no pueden expresarse. En algunas de estas fotografías, incluso, la postura adoptada por los luchadores se asemeja más a una escena sexual que a un deporte (*Fig. 48*). Para la ejecución de estas pinturas Eakins recurrió a la ayuda de la Fotografía donde, en algunas ocasiones, podemos entrever la figura de un observador vestido frente a los jóvenes discípulos del artista cuya contraposición entre observador/observados, entre el hombre vestido frente al desnudo dota de una dimensión erótica a la imagen (*Fig. 49*).



Fig. 48: **Thomas Eakins**. *Luchadores en el estudio*, 1889. Colección particular



Fig. 49: **Thomas Eakins**. *Grupo de estudiantes luchando*, ca. 1883. Colección particular

La serie más interesante es aquella que realizó durante una excursión a Mill Creek en 1883 para la preparación de su obra maestra: *El hoyo de nadar* (*The swimming hole*)⁷⁸. Esta obra es una recreación del ideal platónico al buscar la armonía de la naturaleza y los cuerpos efébicos de sus jóvenes

⁷⁸ Ver Fig. 9.

estudiantes que el gran filósofo encontraba en un gimnasio griego o en los campos donde los jóvenes soldados se bañaban en la mañana. A su vez, en esta obra aparecen claras reminiscencias del trabajo de Walt Whitman⁷⁹ en un intento de captar momentos de intimidad masculina donde prima el deseo homoerótico que emana de la camaradería en un ambiente donde la mujer está ausente. En estas fotografías (*Figs. 50 y 51*) aparecen los jóvenes estudiantes envueltos en una naturaleza exuberante que acentúa la sensualidad de los cuerpos. Son estudios de figuras en movimiento a la vez que evocaciones bucólicas de la divina juventud. Eakins demuestra una observación cercana a la admiración, una complacencia en la asistencia a unos momentos de intimidad donde puede analizar detalladamente los cuerpos aludiendo a la nostalgia de un tiempo perdido, un tiempo ideal, inalcanzable. Según Ellenzweigh, estas fotografías “*suggest an unfocused sexual longing and curiosity, in a sexually segregated environment, that is often the subtext in the drama of sporting activity among young males*”⁸⁰. Eakins retrata a sus estudiantes sobre las rocas, las cuales actúan como si de un pedestal clásico se tratara, lo que dota a la figura de una nueva dimensión que nos remite de nuevo al mundo clásico y al carácter heroico de la figura.

Es significativo que Eakins se incluyera a sí mismo al trasladar las figuras al lienzo, sumergido en el agua observando la hermosura de los cuerpos jóvenes y la belleza de las actitudes relajadas y fraternales que mantienen entre ellos, al igual que hiciera su amigo Walt Whitman en el poema *Canción para mí mismo*: “*Señores ved esta maravilla (...) examinad estos miembros rojos, morenos o blancos, de complicados tendones y nervios, serán puestos al descubierto para que los veáis. Sentidos exquisitos, ojos*

⁷⁹ La inspiración en la obra de Whitman no era coincidencia ya que mantenían amistad desde 1887 por medio de una intensa correspondencia dada su mutua admiración por el cuerpo humano, es especial, el masculino. Eakins, llegó incluso a retratar a poeta.

⁸⁰ ELLENZWEIG, Allen: *op. cit.*, p. 14 (“*sugieren un anhelo sexual y una curiosidad en un ambiente aparte que es a menudo el drama que subyace en la actividad deportiva entre los jóvenes*”)

*iluminados por la vida, valor, voluntad, laminillas de músculos, pectorales, espinazo y cuello flexibles, carne resistente, brazos y piernas de buen tamaño*⁸¹, de esta manera, vuelve a introducir la dialéctica del observador/voyeur y el objeto de observación que sugieren el deseo sexual.



Figs. 50 y 51: **Thomas Eakins**. *Estudios para “El hoyo de nadar”*, 1883. Museo de Arte de Filadelfia.

La intencionalidad de Eakins ha sido muy discutida pues los estudios que se han realizado sobre su figura y su obra recalcan su matrimonio con una

⁸¹ WHITMAN, Walt, *Hojas de hierba*, Lumen. Barcelona, 2000, pp. 197-8

de sus discípulas con el fin de disipar cualquier duda sobre su condición sexual. Sin embargo, fuera cual fuera el objeto de su deseo sexual, está más que comprobado el interés y el deseo (quizás de sexualidad no consumada) del artista por los jóvenes como lo prueba el propio Eakins al referirse al desnudo “*She (the woman) is the most beautiful thing there is in the world except a naked man*”⁸²

V.2.b.- Frank Meadow Sutcliffe

La utilización de la figura de jóvenes desnudos de modo que adquieran un valor simbólico fue también llevada a cabo por **FRANK MEADOW SUTCLIFFE**⁸³ fotógrafo naturalista que retrató del desnudo de manera tangencial dado que su interés se centró en el captar los distintos tipos que poblaban el área de Whitby en el Reino Unido. En su afán documentalista fotografió las abadías y castillos del condado Yorkshire, realizó escenas de género protagonizadas por hombres y mujeres de la industria pesquera capturando las cualidades, emociones y personalidad de las gentes anónimas. Quizás, por ello, en su deseo de retratar la vida cotidiana de las gentes que le rodeaban, son pocas las fotografías suyas que pueden incluirse en este estudio. Sin embargo, su obra maestra, *Water rats* (Fig. 52), nos muestra la improvisada composición de unos jóvenes prepúberes que disfrutaban de una

⁸²Hendricks, citado en ELLENWEIGH, Allen: op. cit., p. 15 [“*la mujer es lo más bello que hay en la Tierra a excepción de un hombre desnudo*”]

⁸³ Para un estudio poermenorizado de la obra de Frank M. Sutcliffe (1853-1941) puede consultarse:

Frank Meadow Sutcliffe, 1853-1941, Millerton, Nueva York Aperture, 1979

HILEY, Michael: *Frank Sutcliffe, photographer of Whitby*. Godine. Boston, 1974

HILEY, Michael: *Frank Meadow Sutcliffe (1853-1941)*. British Council. Londres, 1985

SHAW, Bill E.: *Frank Meadow Sutcliffe: a selection of his work* Whitby, The Sutcliffe Gallery. Whitby, 1974

SHAW, Bill E.: *Frank Meadow Sutcliffe: a second selection of his work* Whitby, The Sutcliffe Gallery. Whitby, 1978

tarde en las aguas del puerto. La imagen se recrea en la sensualidad del momento, en el disfrute de los sentidos, en el reflejo de la luz en las pieles mojadas, la calidez de la atmósfera, y la complicidad de unos jóvenes, muchos de ellos aún niños. Sutcliffe persiguió captar el carácter de travesura de la escena: los chicos han faltado a clase para disfrutar el día nadando. La imagen se nos presenta no exenta de la nostalgia de un tiempo en el que el hombre comienza a formarse en relación con el grupo y la ausencia del sexo femenino (el joven se va apartando de la influencia materna y aún no comienza a relacionarse con chicas sentimentalmente). El artista quiere evocar un rito de pasaje de la niñez a la edad adulta no exento de cierta ambigüedad sexual.

Hoy día, esta fotografía es un claro exponente de la representación de la inocencia infantil y su valoración erótica nos trasladaría a los pantanosos territorios de la pederastia. Sin embargo, hay que tener en cuenta, que en el momento de su realización y a pesar del éxito de tuvo cuando fue expuesta en la Real Sociedad Fotográfica Británica⁸⁴, la imagen fue tachada de escandalosa y prohibida por los puritanos. Teniendo en cuenta que las fotografías de niños desnudos era algo habitual en la época victoriana, ¿por qué entonces se creyeron ver signos de obscenidad en esta imagen?. La razón podemos encontrarla quizás en los escándalos que a finales de siglo involucraron a homosexuales con jóvenes de las clases trabajadoras⁸⁵. Las últimas décadas del siglo XIX eran años que reclamaban la pureza y la lucha contra el vicio como distintivo de clase, se abogaba por la decencia y se trataba de impedir el pecado. La sociedad victoriana sentía la necesidad de proteger la inocencia de los niños y la imagen de Sutcliffe, quizás, hacía

⁸⁴ El Príncipe de Gales (futuro Eduardo VII) adquirió una ampliación para decorar su palacio de Marlborough House.

⁸⁵ Además de los célebres escándalos homosexuales de la calle Cleveland (en el que un miembro de la Cámara de los Lores fue arrestado en un burdel sito en la calle de este nombre) y de Oscar Wilde, en 1850, por ejemplo, treinta y tres chicos fueron expulsados de la Academia Woolwich por mantener relaciones homosexuales.

referencia de manera explícita a la edad en que los jóvenes comienzan a sentir el deseo sexual, descubren que los contactos homosexuales son posibles entre amigos y donde la prohibición de los mismos añade un elemento de excitación que hace más atractivas este tipo de “experimentos”. Es decir, la imagen suscitaba una lectura protagonizada por el deseo homoerótico.



Fig. 52: **Frank M. Sutcliffe**, *Waterrats*, ca. 1885.
Sutcliffe Gallery, Whitby.

De cualquier manera, a pesar de la polémica y animado por el éxito de su fotografía, Sutcliffe decidió realizar otras imágenes similares. Resultado de este propósito es *Nativos de Whitby* (Fig. 53) imagen de cuidada composición en donde prima el tono romántico y tranquilo que combina el realismo con un idílico sentido de la juventud. La gracia de los cuerpos, cuidadosamente dispuestos, es representación del ideal clásico; la serenidad y la calma de la escena remite a un mundo armónico y perfecto del cual también se siente añoranza. Sin embargo, también se han querido ver en esta imagen signos del deseo homoerótico en la sensualidad de los cuerpos, realzados en la cuidada iluminación de las jóvenes pieles y, sobre todo, en el mástil de la barca que se levanta hacia el horizonte como símbolo fálico que sugiere una connotación sexual de la escena.



Fig. 53: **Frank M. Sutcliffe**. *Nativos de Whitby*, ca. 1885. Sutcliffe Gallery.
Whitby.

V.2.c.- Peter Henry Emerson

Siguiendo la estela de Sutcliffe, **PETER HENRY EMERSON**⁸⁶ fotografió la vida rural de los granjeros que habitaban en la zona de los Norfolk Broads. Interesado en el devenir del tiempo, centró su producción en imágenes de las diferentes fases de la vida pueblerina, interesándose, por tanto, por los momentos significativos en la vida de los jóvenes. Las escenas de jóvenes desnudos en paisajes naturales con reminiscencias a Sutcliffe, son claro exponente de su búsqueda de un ideal nostálgico de un mundo masculino, donde la desnudez se muestra de manera discreta por medio de cuidadas composiciones o de la posterior manipulación de la copia.

⁸⁶ Para un estudio pormenorizado de la obra de Peter Henry Emerson (1856-1936) puede consultarse:

NEWHALL, Nancy: *P. H. Emerson: the fight for photography as a fine art*. Aperture. New York, 1975

TURNER, Peter y WOOD, Richard: *P. H. Emerson: photographer of Norfolk*. David R. Godine. Boston, 1974.

Mientras se realizaban este tipo de fotografías protagonizadas por chicos muy jóvenes, un grupo de pictorialistas desafiaron a la estricta sociedad al hacer objeto de sus fotografías la imagen del desnudo masculino adulto, no sin cuidarse de seguir las convenciones establecidas vigilando las poses y la composición para minimizar la explicitud inherente en el desnudo masculino. Así, encontramos la obra de algunos miembros de la Fotosecesión⁸⁷ (Clarence White, Frank Eugene Smith) o el artista austriaco Heinrich Kühn, que realizó este tipo de imágenes de manera eventual.

Fig. 54: **Frank Eugene Smith**, *Sin título*, ca. 1914. Stadtmuseum, München.



V.2.d.- Clarence White y Frank Eugene Smith

CLARENCE WHITE⁸⁸ fue autor de imágenes difuminadas y melancólicas sobre la inocencia evocando los estados de ánimos de sus

⁸⁷ Movimiento creado por Stieglitz para el matrimonio entre arte y fotografía. Había 17 miembros y 30 asociados.

⁸⁸ Para un estudio pormenorizado de la obra de Clarence White (1871-1925) puede verse: *Memorial exhibition of the work of Clarence H. White*. The Art Center. Nueva York, 1926 *Photographs of Clarence H. White: an exhibition shown at the University of Nebraska Art Galleries*, Febrero 1968 (catálogo exposición). BARNES, Lucinda (ed): *A collective vision: Clarence H. White and his students*. Long Beach, 1985

protagonistas. **FRANK EUGENE SMITH**⁸⁹, miembro del Linked Ring, es uno de los más claros exponentes de la utilización de texturas cercanas a la calidad del lienzo o el grabado para demostrar la cualidad artística de la fotografía (*Fig. 54*). Sus fotos presentan figuras clásicas cuya desnudez alcanza la categoría ideal inherente en los figuras mitológicas debido a los elementos con que rodea a sus modelos. Coronas báquicas, frutas, flautas, arcos, escudos, liras, son todos accesorios que nos remiten a mitos reconocibles como Paris (*Fig. 55*) o el dios Pan (*Fig. 56*). La sensualidad que emana de estas imágenes, radica no sólo en la concentración en el cuerpo masculino y su clara exposición de los atributos viriles, sino también en la creación de una atmósfera ideal, oscura, misteriosa que aglutina las miradas en la belleza del cuerpo masculino alimentando la imaginación del espectador.

V.2.e.- Heinrich Kühn

HEINRICH KÜHN⁹⁰ jugó un papel importante en la fotografía del cambio de siglo como miembro del Club de Cámara de Viena donde colaboró

BRANCIAROLI, Cathleen: *Symbolism of light: the photographs of Clarence H. White*. Exposición en el Delaware Art Museum, Newark, 1977.

FULTON, Marianne (ed.): *Pictorialism into modernism: the Clarence H. White School of Photography* George Eastman House y the Detroit Institute of the Arts. Rizzoli. Nueva York, 1996.

HARTMANN, Sadakichi: *The valiant knights of Daguerre*, Berkeley, 1978

MADDUX, Jerald: *Photographs of Clarence H. White*. Art Galleries Lincoln University of Nebraska, 1968

SPENCER, Emma: *Exhibition of photographs by Clarence H. White of Newark*. Boston Camera Club. Boston, 1899,

WHITE, M. P.: *Clarence H. White a personal portrait*. U. of Delaware, Newark 1975

⁸⁹ Para un estudio pormenorizado sobre Frank Eugene Smith (1865-1936) puede verse: SEIDEL, Emmanuel: *Mein landhaus darmstadt*. A. Koch, 1910

⁹⁰ Para un estudio más pormenorizado en la figura de Heinrich Kühn (1866-1944) puede verse:

KAUFHOLD, Enno: *Heinrich Kühn und die kunstfotografie von 1900*. Nishen. Berlín, 1988

POLLOCK, Elizabeth (y otros): *Heinrich Kühn*, Colonia, 1981

PORTER, A.: *Heinrich Kühn 1866-1944* Camera, vol. 56 nº6 junio 1977.

WEIERMAIR, Peter: *Heinrich Kühn 1866-1944: Photographien*, Innsbruck, 1978

con Hans Watzek y Hugo Henneberg junto a quienes exhibió su trabajo bajo el nombre de *The clover leaf* y publicó una serie de artículos donde exponía y discutía las técnicas empleadas en la ejecución de sus fotografías para alcanzar el efecto pictórico. Amigo del influyente Alfred Stieglitz era partidario del control de la naturaleza a través de la experimentación; rechazaba la manipulación y el retoque de la copia, por ello desarrolló su propia técnica y perfeccionó su equipo, aunque nunca comercializó sus inventos. Uno de éstos consistía en un proceso de revelado separaba el proceso en luces y sombras con lo que se conseguía una gran calidad pictórica. Además utilizaba lentes especiales que resaltaban los defectos ópticos intencionadamente para producir efectos similares a la pintura.



Fig. 55: **Frank Eugene Smith.** *Sin título*, ca. 1914



Fig. 56: **Frank Eugene Smith.** *Sin título*, ca. 1914. Stadtmuseum, München.

Pocas son las fotografías de Kühn dedicadas al hombre como objeto de deseo. La más representativa, quizás, sea su *Desnudo masculino* (Fig. 57), en el que una figura desnuda posa de espaldas mientras se inclina observar a través de una ventana o se acerca a mirar con detenimiento una obra de arte en el muro. Sea cual sea el motivo, la figura adopta una postura que permite a Kühn hacer una reflexión del juego de mirar, la observación, el mirón mirado. El artista elimina los elementos que evidencian la sexualidad más claramente a través del juego de luces y sombras, sin embargo, crea una cadena interminable de hombres que se miran unos a otros pudiendo hacer una lectura de la atracción del hombre de mirar a otros hombres en un deseo de encontrar su igual con el cual identificarse, compararse o sentirse atraído sensualmente.



Fig. 57: **Heinrich Kühn**, *Figura*, 1906.
Folkwang Museum, Essen.

V. 2. f.- Fred Holland Day

El artista más destacado de la corriente pictorialista que utilizó el deseo homoerótico como parte fundamental de sus fotografías fue **FRED HOLLAND DAY**⁹¹, cuya obra alcanzó una importante repercusión dada la calidad de sus composiciones. El artista, nacido en Norwood, Massachussets, fue el típico representante del intelectual fin de siglo: un refinado dandy no exento de cierta excentricidad, de gusto exquisito e impecables maneras, interesado en todo tipo de conocimientos: desde la arquitectura a la historia, pasando por la literatura y, obviamente, la fotografía. Su posición social acomodada resultado de pertenecer a una familia acaudalada, le permitió dedicar gran parte de su tiempo a sus grandes pasiones, en especial, la edición de libros y el mecenazgo de jóvenes sin recursos⁹². El desarrollo del mundo editorial a finales del XIX le llevó a fundar con su socio Herbert Copeland la editorial Copeland & Day en 1883 en la que comenzó a editar libros de arte y obras de autores que representaban, como mínimo, una voz controvertida en los Estados Unidos, como es el caso de Oscar Wilde, Aubrey Beardsley o Walter Pater⁹³. Estaba al corriente de las ideas estéticas de sus colegas

⁹¹ Para un estudio pormenorizado de la obra de Fred Holland Day (1864-1933) puede verse: BERMAN, Patricia G.: *F.Holland Day and his classical models; summer camp* History of Photography 18.4 Invierno 1994 (pag 348-367)
CLATTENBURG, Ellen Fritz: *The photographic work of Fred Holland Day* Wellesley College Museum, Wellesley, 1975
HARING, Anne: *New perspectives on Fred Holland Day: selected presentations from the Fred Holland Day Symposium held at Stonehill College North Easton*, 1997
JUSSIM, Estelle: *Slave to beauty* David Godine, Boston, 1981
ROBERTS, Pam (ed.): *Fred Holland Day*, Waanders Pub. 2000
ROLLINS, Hyder y PARRISH, Stephen *Keats and the Bostonians: Amy Lowell, Louise Imogen Guiney, Louis Arthur Holman, Fred Holland Day*. Harward University Press, Cambridge, 1951

⁹² Fue mentor de, entre otros, Kahlil Gibran, autor de *El profeta*, a quien fotografió en más de una ocasión.

⁹³ Holland Day publicó *Salomé* (1894) y *La Esfinge* (1899) de O. Wilde, *Chile in the house* de W. Pater (1895) y *The chap book* (1894) una versión americana del *Yellow Book* británico tribuna del decadentismo.

británicos contemporáneos en materia literaria y artes visuales, siendo un gran admirador de la obra poética de Keats.

En la década de los ochenta comenzó a interesarse por la Fotografía a la que se aproximó como lenguaje artístico comparable a la pintura. Su obra pronto le convirtió en uno de los artistas más destacados del movimiento pictorialista, aunque la fuerte competitividad frente al poderoso Alfred Stieglitz con quien se enfrentó por su modo diferente de entender la Fotografía, hizo que su obra se viera eclipsada y no alcanzara la repercusión y el reconocimiento que merecía, quedando su obra restringida a círculos de vanguardia y coleccionistas de fotografías artísticas. Participó en numerosas exposiciones con el fin de dar a conocer su obra fuera de la esfera de influencia de Stieglitz, y realizó una intensa actividad para promocionar el trabajo de otros jóvenes fotógrafos, sobre todo con la organización de exposiciones, como la dedicada a la nueva escuela fotográfica norteamericana celebrada en la Royal Photographic Society en Londres en 1900⁹⁴ que tuvo una acogida dispar.

Fue un fotógrafo muy respetado a pesar de que sus imágenes, en más de una ocasión, fueron causantes de fuertes polémicas. A pesar de la diversidad de temas que trató, las imágenes religiosas y las alegóricas de la antigüedad (ambas centradas en el cuerpo masculino al desnudo) representan el conjunto más significativo de su producción.

A finales del siglo XIX, los temas religiosos estaban, en cierta manera vedados a la Fotografía. Los artistas realizaban algún que otro tema alegórico (maternidades principalmente) o con resemblanzas bíblicas. La osadía de Holland Day consistió en realizar en 1898 una serie de más de 200 fotografías sobre el tema de la crucifixión. Para ello, Holland Day adelgazó visiblemente

⁹⁴ Exposición de 375 trabajos de los artistas pictorialistas Kasebier, White, Steichen, Eugene Coburn y él mismo, de los cuales más de cien eran de Holland Day.

y se dejó crecer la barba y el pelo⁹⁵, pues había decidido autorretratarse como Jesucristo. Él se veía como alguien que carga con una cruz, quizás debido a pasiones prohibidas que debía ocultar (¿una atracción homosexual?), quizás su aislamiento debido a su carácter excéntrico o probablemente por el rechazo que sufría por parte de sus colegas y en especial de Stieglitz, la autoridad del momento, que encontraba su trabajo de poco valor, muy personal y subjetivo. Fuera cual fuera la razón que le llevó a realizar estas fotografías, lo cierto es que las imágenes resultantes causaron una fuerte polémica dado que retrató al Cristo como un hombre desnudo lo cual estaba considerado cuando menos blasfemo.



Fig. 58: **Fred Holland Day**. *Desnudo en penumbra*, 1897. Colección particular



Fig. 59: **Fred Holland Day**. *Las siete palabras*, 1898. Biblioteca del Congreso.

El artista concebía su serie de *Las Pasiones de Cristo* como una visión objetiva de un tema universal, en cierto modo, una versión actualizada de los

⁹⁵ En su afán perfeccionista mandó construir una cruz con madera traída expresamente de Siria para que fuera tan parecida al original como fuera posible, lo que no hizo sino alimentar su fama de excéntrico.

temas cristianos clásicos tan tratados en la pintura y la escultura. En su serie de *Las Siete palabras de Cristo*, Holland Day se retrató en primer plano con corona de espinas frente a un fondo neutro. A pesar de lo cuidado de las composiciones y la carga poética y simbólica de cada imagen, las fotografías causaron gran controversia ante la inherente carga homoerótica de las mismas no sólo en cuanto a la muestra de un cuerpo desnudo, sino en el hecho de retratar a un símbolo cristiano iluminado de manera que desapareciese la cruz, lo que confería a la pose unas connotaciones más cercanas al placer que al dolor (*Fig. 58*). Lo mismo ocurría con los retratos de las siete palabras, en donde el gesto adquirió dimensiones de éxtasis sexual (*Fig. 59*).

En su exploración de las imágenes religiosas, también realizó fotografías sobre el tema de San Sebastián (*Fig. 60*), que eliminaban cualquier intención devocional y mística convirtiendo su tortura y sufrimiento en imágenes de un hombre enajenado por el placer, en una figura donde se mezclan los elementos masoquistas (el placer del dolor) con el amor sublime (fervor del santo hacia Cristo). Estas imágenes de mártires cristianos eran muy atractivas para Day pues reflejaban la aproximación al concepto de sufrimiento de los decadentes, que pueden ser fácilmente interpretadas como reflejo de sus complicadas y torturadas personalidades, el sufrimiento era una experiencia redentora cuya recompensa era el contacto con el mundo espiritual.

Fig. 60: **Fred Holland Day**, *San Sebastián*, 1897.
Colección particular.



Con el advenimiento del nuevo siglo, Holland Day cambió el objeto de su interés por los temas paganos. Ahora prefería las referencias clásicas en imágenes donde los modelos posaban en paisajes naturales, en un ambiente idílico al estilo del utilizado por Eakins⁹⁶. Estas fotografías muestran unas imágenes muy sugestivas que nos invitan a trasladarnos a un pasado donde el deseo y la expresión sexual son libres y aceptados, donde se mezcla lo sexual con lo espiritual. Son fotografías muy esteticistas con un claro afán de recrear un mundo clásico rodeado de un aura de misterio y simbolismo (*Fig. 61*). Destaca la calidad atmosférica de las imágenes, es decir, pone especial atención en recrear las cualidades espaciales y ambientales de la fotografía que se hacen palpables del mismo modo que ocurría en la pintura impresionista. Sus imágenes paganas parecen ser representación de Apolo, inspiradas en los poemas de Keats (de quien Holland Day era un gran admirador) dedicados al dios. Para otros, son representación de Orfeo en cuanto a su rechazo del orden establecido que supondría una lógica trasposición del deseo del fotógrafo de rechazar un mundo que, en cierto modo, lo rechaza a él.



Fig. 61: **Fred Holland Day**, *Hermes y el niño*, ca. 1905. Colección particular.

⁹⁶ En gran medida sus imágenes paganas de referencia clasicista se desarrollan en parajes naturales debido a la ausencia de ruinas clásicas en Norteamérica.

En estas fotografías, el desnudo nunca es explícito, se cuida mucho la composición y se evita en todo momento mostrar los genitales. Buscaba la forma de cubrirlos o los retrataba en la distancia o en sombras. Retrata el desnudo de manera suave y exqu coasta, persiguiendo, en cierta medida, la asociación con el mármol y muchos desnudos pictóricos donde primaban las cualidades formales (líneas, volumen) en lugar del significado mismo. A pesar de las composiciones cuidadas, sus desnudos son muy sensuales, como indica Estelle Jussim, su biógrafa, sus desnudos “*are what they seem to be, erotic posturings, others use the male body as an artistic motif, an excuse for flamboyant composition, and a vivid symbol of a physical freedom Day seemed destined never to enjoy*”⁹⁷. Sus imágenes de desnudos mostraban una fantasía homoerótica protagonizada por el abandono espiritual propio del deseo personificado por jóvenes de belleza frágil y perfecta, ideal para ser contemplados. A través de la fotografía la sexualidad reprimida de Holland Day encontró su perfecto vehículo de expresión, de hecho, sus fotos presentan el retrato de una sola figura, nunca grupos, lo que se ha querido interpretar como expresión de su sexualidad solitaria.

Otro grupo de fotografías de gran significación eran las protagonizadas por hombres de color. El artista se sentía inclinado hacia la pureza de la naturaleza y comenzó a explorar aquello que era percibido como menos civilizado y por tanto mas cercano a la naturaleza salvaje; las culturas no blancas. Day realizó por ello una serie de retratos que fueron fuente de gran controversia puesto que el artista no se aproximó a su modelos de manera etnográfica sino potenciado la fuerza de la carne negra, la sensualidad del otro, la esculturalidad de la raza diferente. En *Ebano y marfil* (Fig. 62), por ejemplo, retrató a un joven de color en una postura tomada del pintor

⁹⁷ JUSSIN, Estelle: *Slave to beauty*, Godine. Boston, 1981, p. 181 [“*son lo que parecen ser, posturas eróticas; otras usan el cuerpo del hombre como motivo artístico, una excusa para una composición extravagante y un símbolo vivo de la libertad física que Day parecía destinado a no poder disfrutar*”)]

Hippolyte Flandrin junto a una pequeña reproducción de una estatua clásica, lo que puede ser interpretado como “*the visual power of real flesh diminishes by its grandeur the mere representation of a white erotic ideal*”⁹⁸. Day fue probablemente el primer fotógrafo que retrató a los hombres de color no sólo con la dignidad propia de su condición humana sino también como objeto de deseo sexual, resaltando sus valores estéticos y admirando su físico. No hay que olvidar la tendencia victoriana a exotizar a las razas de manera que se convertían en objetos de deseo y reforzaban las relaciones de poder entre la fuerza blanca dominante y la etnia al servicio de ésta.



Fig. 62: **Fred Holland Day**, *Ébano y marfil*, 1897. Royal Photographic Society, Bath.

Para crear el efecto pictórico Holland Day se valió de lentes manipuladas deliberadamente para que no corrigieran ciertos efectos ópticos lo que creaba un halo alrededor de las imágenes y ofrecía un enfoque brumoso que envolvían a la escena de un ambiente irreal. Utilizaba también la manipulación de la copia para suavizar las líneas y las superficies y el efecto

⁹⁸ ELLENZWEIGH, Allen: *op. cit.*, p. 24 [“*el poder visual de la carne real disminuye con su grandeza la pura representación de un ideal erótico del blanco*”].

desenfocado para crear imágenes cercanas a la pintura con una aproximación modernista y cercana a las ideas de los simbolistas.

La carrera de Day sufrió un duro revés a principios de siglo cuando en 1904 un incendio destruyó su estudio y por tanto un gran número de negativos, sin embargo, continuó trabajando en esta línea de creación de imágenes de fuerte carga simbólica y ejecución exquisita que le habían convertido en un artista controvertido a pesar de encontrarse ya en una época donde la fotografía pictorialista estaba de alguna manera desfasada, y el desnudo comenzaba a adquirir nuevas convenciones para una representación más agresiva.

V. 3.- El deseo al descubierto

Bajo este epígrafe he querido denominar a un grupo de fotógrafos pioneros que trabajaron mayoritariamente en Italia y cuya intención fue la de mostrar de manera clara la naturaleza heterogénea del deseo, es decir, comerciaron con las imágenes eróticas de desnudos de ambos sexos, pero centraron su producción en el cuerpo masculino como objeto de deseo sexual.

Estos fotógrafos, formaban parte de una espontánea corriente internacional de artistas homosexuales que reflejaban en sus creaciones la naturaleza de su propio deseo introduciendo el discurso claramente homosexual en la fotografía. El sur de Italia se erigió en las décadas finales del siglo XIX como un paraíso en donde una serie de artistas encontraban, no sólo una inacabable fuente de inspiración entre sus ruinas y su glorioso pasado, sino también una actitud moral relajada entre sus ciudadanos que toleraban las aventuras amorosas y sexuales entre chicos jóvenes y hombres mayores como parte de un proceso de maduración. En esta época se creía que los jóvenes mediterráneos maduraban sexualmente antes que los jóvenes del

Norte de Europa; la salvaguarda de la virtud femenina hasta el matrimonio facilitaba el desarrollo de experiencias homosexuales pasajeras que satisfacían la libido de los jóvenes. La relación de un joven con un hombre maduro proveía una fuente de ingresos a la familia que no hay que confundir en ningún caso con la prostitución. La liberalidad de los jóvenes italianos hizo posible su desinhibición ante la cámara para la que posaban gustosos a cambio de un pequeño salario que aligeraba las estrecheces familiares.

Algunos fotógrafos extranjeros se instalaron en las costas italianas en busca de modelos de fácil acceso y muy desinhibidos. Con el trabajo del aristócrata alemán Wilhem von Gloeden comenzó a desarrollarse un mercado de venta por correo y postales fotográficas protagonizadas por esos jóvenes destinadas a turistas extranjeros que visitaban los idílicos paisajes sureños en busca de aventuras prohibidas en sus países de origen. Estas fotografías, además, se comercializaban fuera de Italia en países sedientos de imágenes que no se acogieran a la coartada del desnudo artístico, es especial en Francia, donde sus artistas continuaban realizando este tipo de fotografías académicas. También aparecieron publicadas en distintas revistas especializadas en fotografía y en otras como *National Geographic* (en el contexto de viajes a Italia), *Scribner* (en un especial sobre las ruinas de Pompeya) o *Harper's weekly*. *Köperkultur*, por ejemplo, revista alemana dedicada al nudismo, fue la primera publicación en mostrar una foto de Von Gloeden. El éxito de las fotografías radicó en una combinación de sexualidad manifiesta, mensaje directo y elaboración cuidada.

Las imágenes realizadas por estos artistas evocaban una sociedad idílica sobre todo en materia sexual, un mundo sólo de hombres, donde jóvenes de cuerpos sanos y bellos conviven en armonía con la naturaleza, son hombres que se sienten cómodos en su desnudez, viven libremente el deseo y responden al mismo sin que les afecten los prejuicios religiosos o leyes represoras. Los fotógrafos situaban a sus modelos en escenarios que remitían

a esa sociedad ideal que no es otra que la Grecia clásica. En Italia encontraban la luz, los paisajes y los restos arqueológicos que permitían la fácil ambientación de sus escenas, las cuales combinaban una serie de elementos de distinta naturaleza para resaltar el carácter sensual y erótico de la imagen (pieles de leopardo, frutas, terciopelos, vasos cerámicos, etc.) creando, además, una imagen atemporal. Estas fotografías suponían un claro desafío a la moralidad victoriana, en especial en cuanto al tabú que negaba la sexualidad de los jóvenes adolescentes: “*the specific cult of the sexualization of pubescence and youth (..) was a direct assault on the Victorian fanaticism about chastity, sexless childhood, and the evil of masturbation*”⁹⁹, a pesar de ello, eran muy populares en la élite británica de los círculos literarios.

V. 3. a.- Wilhem Von Gloeden

La figura principal de este tipo de fotografías fue indiscutiblemente **WILHELM VON GLOEDEN**¹⁰⁰ autor de un tipo de imágenes en las que el

⁹⁹ WAUGH, Thomas: *op. cit.*, p. 58 [“el culto específico a la sexualización de los púberes y los jóvenes fue un asalto directo al fanatismo victoriano respecto a la castidad, niñez asexuada y el mal de la masturbación”]

¹⁰⁰ Para un estudio pormenorizado de la obra de Wilhelm von Gloeden (1856-1931) puede consultarse:

ALBERS, Bernhard: *Wilhem Von Gloeden, Wilhem von Plüschow, Vincenzo Galdi* Rimbaud Presse, Aachen, 1993

BARTHES, Roland: *Wilhem Von Gloeden* Twin Palms. Santa Fe, 1998.

HIERONIMUS, Ekkehard: *L'arte di Gloeden, il barone fotografo*, Taormina, 1979

LE MAGNY, Jean Claude (ed.): *Taormina debut du siècle: photographies du Baron Von Gloeden*. Chêne, París, 1975

LE MAGNY, Jean Claude: *Photographs of the classic male nude: Baron Wilhem Von Gloeden*. Camera/Graphic Press. Nueva York, 1977

LESLIE, Charles: *Wilhem von Gloeden, photographer: a brief introduction to his life and work*. Soho Photographic Publishers, Nueva York, 1977

MIRAGLIA, Marina: *L'eredità di von Gloeden*. Galleria Lucio Amelio, Nápoles, 1977

NICOLOSI, Pietro: *I baroni di Taormina*. Flacovio. Palermo, 1959

NICOLOSI, Pietro: *Ritratti di Von Gloeden. Tutti gli scritti*. Edizione dell'elefante. Roma, 1962

PEYREFITTE, Roger: *Les amours singulieres*, J'ai lu. París, 1971

POHLMANN, Ulrich: *Wilhem von Gloeden: Taormina* Neues Publishing Co. 1998

PUIG, Hermann: *De Taormina a Barcelona: von Gloeden, von Pluschow, Galdi*, Madrid 1979

WEIRMAIR, Peter: *Wilhem von Gloeden: erotic photographs* Taschen, Colonia 1993

deseo homoerótico es el protagonista indiscutible y, cuyo éxito y celebridad, abrió el camino a numerosos imitadores. Aristócrata alemán educado en el estudio de las civilizaciones antiguas, estudió Historia del Arte y Pintura en la Universidad de Rostock. En 1878 una enfermedad pulmonar le llevó a Taormina, una pequeña localidad costera en la costa siciliana donde comenzó a aprender la técnica fotográfica de la mano de Giovanni Crupi. Taormina era un lugar ideal para satisfacer los gustos estéticos decimonónicos al poseer un rico paisaje sembrado de ruinas clásicas, la luz mediterránea y una población no exenta de cierto exotismo para los norteeuropeos. Había muchos restos de civilizaciones previas: un anfiteatro griego, varios templos con columnas y acueductos romanos. Pero lo que más le atrajo de Taormina radicaba en la forma de vida de sus habitantes, los cuales, a pesar de su religión católica, mantenían un cierto paganismo en sus actitudes y tradiciones, no eran nada puritanos y vivían una sexualidad libre de toda regla moral estricta. La comunidad de extranjeros establecidos en Taormina de forma permanente eran mayoritariamente homosexuales que encontraban en la isla una atmósfera hospitalaria y privilegiada. Muchos artistas como Sir Frank Brangwyn, Robert Hawthorn Kitson o Charles King Wood se habían establecido en la zona atraídos por la libertad de costumbres. Los jóvenes se prestaban a las relaciones homosexuales a cambio de dinero antes del matrimonio y mantenían de por vida los vínculos que los relacionaban con sus antiguos amantes que los seguían ayudando económicamente. Las gentes de la localidad preferían ignorar este tipo de prácticas estableciendo una regla de silencio en la zona.

En esta especie de paraíso sexual, Von Gloeden se recuperó de su enfermedad y pudo dar rienda suelta a su interés erótico por los jóvenes. Como dice Peter Young, aquí encontró “*his long starry-nighted ecstasy, a*

delirium of carnal and spiritual rapture”¹⁰¹. Pronto se reunió con él su hermana Sofía y juntos llevaron a cabo una vida hospitalaria con las gentes del área quienes enseguida lo aceptaron como benefactor pues el artista les ayudaba cuando necesitaban dinero.

La belleza del paisaje le llevó a tomar fotografías que plasmasen la exhuberancia del entorno. Cuando en 1895 perdió la asignación familiar que le permitía vivir cómodamente decidió dedicarse a la Fotografía profesionalmente. Conocía bien el oficio gracias a su primo Wilhem Von Plüschow establecido como profesional en Nápoles y decidió establecer un pequeño pero exitoso negocio produciendo postales topográficas del área. Sin embargo, no contento con fotografiar los escenarios naturales quiso combinar sus dos pasiones: los jóvenes y la antigüedad clásica. Comenzó a recrear escenas de la antigua Grecia con jóvenes desnudos que enviaba a sus amigos homosexuales quienes le ayudaron en la distribución en mercados con demanda de este tipo de imágenes, una demanda que creció rápidamente, al igual que la fama de Von Gloeden como artista revolucionario que retrataba los desnudos con elegancia y delicadeza pero también con un alto contenido erótico. Comenzó a vender las fotos a gran escala sobre todo gracias a la ayuda de el Gran Duque Friedrich Franz III de Mecklenburg-Schewerin. Muy pronto, gracias al desarrollo del transporte y el consecuente desarrollo del fenómeno turístico, la isla comenzó a llenarse de visitantes, la mayoría de ellos atraído por las imágenes de Von Gloeden. Su estudio recibió la visita de personalidades como Oscar Wilde, Gabriele D’Anunzio, Anatole France, Eleonora Duse, los millonarios Rothschild y Vanderbilt, el Rey Eduardo VII de Inglaterra y el rey de Siam.

¹⁰¹ YOUNG, Peter: *Von Gloeden first photographer of the male nude*. Gayme. Vol. 2, nº 1, Sep. 1994, p. 18. [“su largo éxtasis de noche estrellada, un delirio carnal y un rapto espiritual”]

El comercio de sus postales y fotografías no era clandestino a pesar del puritanismo reinante y la tradicional actitud homófoba de la sociedad. Muchas de estas fotos se publicaron en importantes revistas de fotografías (las más abiertamente sexuales se publicaron en revistas de la tolerante Alemania) e incluso llegaron a mostrarse en exposiciones que le llevaron a ganar algunos premios en Budapest, Riga, (incluso en la puritana Inglaterra donde ganó reconocimiento internacional gracias a la exposición anual de la London Royal Photographic Society en 1893). Todo ello se explica por la reputación de Von Gloeden en los círculos artísticos como artista polifacético en cuanto a la creación de varios tipos de imágenes que podrían clasificarse en: vistas topográficas que eran muy admiradas y llegaron a publicarse en *National Geographic*¹⁰²; los retratos de jóvenes sicilianos con una mezcla de retrato etnográfico e idealismo al extraer la fuerza y la belleza de la mirada de los jóvenes de Taormina; las escenas de género que mostraban imágenes alegóricas a la antigua Grecia con poses muy sugerentes y a la vez imbuidas de una magnífica poesía de la forma y la composición; y mayoritariamente, las fotografías que supusieron su mayor fuente de ingresos y suponían su mayor disfrute creativo: los desnudos reveladores de jóvenes al aire libre¹⁰³.

En sus imágenes *“se produce un verdadero choque semiológico entre dos códigos discordantes, el del icono y el del índice, ya que este último complica, si no subierte irremediabilmente, los discursos tradicionales sobre el deseo y la belleza producto de la estética idealista (e idealizante). Las fotografías de Von Gloeden, consideradas como cuadros y artefactos estéticos, se alinearían junto al icono. También hallamos en ellas los*

¹⁰² Realizó por ejemplo una serie sobre la desolación de Messina y Reggio tras un terremoto en 1908 de un valor documental.

¹⁰³ Es muy probable que Von Gloeden realizase imágenes pornográficas destinadas a un mercado específico. La imposibilidad de encontrar copias, probablemente destruidas por el fascismo o en colecciones privadas, unido a la dificultad de establecer la autoría de los originales debido a la existencia de artistas contemporáneos dedicados a este tipo de imágenes como Vincenzo Galdi, hacen que no sepamos con certeza si llegó a realizar este tipo de imágenes de sexualidad explícita.

*componentes literales (lo que muestran) y la organización formal de estas imágenes, con sus elementos de denotación (chicos desnudos, entorno mediterráneo, accesorios ‘antiguos’) así como las connotaciones asociadas ‘amor griego’, pederastía, espacio imaginario, y por lo tanto lícito, reservado al deseo homoerótico, así como diversas alusiones eruditas literarias o artísticas (poses académicas, temas relativos a la Arcadia, etc.)”*¹⁰⁴. En todas sus fotografías Von Gloeden representa una búsqueda a los orígenes, al pasado, un amor por los conceptos clásicos de belleza y armonía.



Fig. 63: **Wilhem von Gloeden**, *Sin título*, ca. 1890. Uwe Scheid Collection.

Sus fotografías poseen una cuidadísima puesta en escena; le gustaba retratar a sus modelos al aire libre, posando en terrazas, villas, en su jardín o en la playa, utilizaba objetos que remitían al mundo clásico como espadas, sandalias, togas, cintas en el pelo como las de la estatuaria clásica, cerámicas, etc. (Fig. 63). Sin embargo, los jóvenes modelos no respondían a los cánones del ideal clásico de las estatuas de mármol de Grecia y Roma. Tenían diversas

¹⁰⁴ SOLOMON-GODEAU, Abigail: *Género, diferencia sexual y desnudo fotográfico* en PICAUDE, Valeria y ARZAIBAR, Philippe (ed.): *La confusión de los géneros en fotografía*. Gustavo Gili. Barcelona, 2004, p. 172.

edades desde adolescentes a jóvenes adultos. Al ser trabajadores de la tierra o el mar sus uñas estaban rotas o sucias y sus pies tenían las cicatrices y malformaciones propias de una vida dura. El color de su piel era aceitunado y oscurecido por el sol y el viento y su pelo era duro y oscuro. Von Gloeden preparaba una mezcla de leche, aceite de oliva, glicerina y perfume que aplicaba al cuerpo de sus modelos para aumentar el tono suavizando la piel añadiéndole un ligero brillo. De esta manera, sus imágenes adquirirían una personalidad propia y un estilo muy personal. Para Barthes las fotos de Von Gloeden son un buen ejemplo del kitsch pues “*takes the code of antiquity, he overloads it, he displays it heavily (ephebes, shepherds, ivy, palms, olive trees, vine leaves, tunics, columns, pedestals) but (first distortion) he mixes up the signs from antiquity, he combines the vegetable Greece, Roman statuary and the antique nude derived from the Écoles de Beaux Arts*”¹⁰⁵, Barthes añade que lo kitsch implica el reconocimiento de altos valores estéticos como el del gusto pero “*adding that this taste could be bad, and that from this contradiction (between all this literary scenery of the Greek version of antiquity and these black bodies) is born a fascinating monster*”¹⁰⁶. La utilización estos elementos es uno de los vehículos que utiliza el artista para ofrecer en sus imágenes una representación del deseo homoerótico, ya que la presencia de jóvenes de distintas razas, alfombras orientales y paisajes exóticos hace referencia a la idea del Oriente como instrumento de jerarquía en el que el Occidente es un agente masculino que penetra en un Oriente objeto de deseo. Lo oriental no sólo es una alusión a la penetración anal, sino que también hace referencia a la sexualidad entre hombres en sociedades musulmanas.

¹⁰⁵ BARTHES, Roland: *Wilhem Von Gloeden Twin Palms*. Santa Fe, 1998, p. 11 [“toma los códigos de la antigüedad, los sobrecarga, los expone pesadamente (efebos, pastores, hojas de hiedra, palmeras, olivos, hojas de parra, túnicas, columnas, pedestales) pero (primera distorsión) mezcla los signos de la antigüedad, combina la vegetación griega con la estatuaría romana y el desnudo antiguo derivado de la Escuela de Bellas Artes”]

¹⁰⁶ *Ibid* [“añadiendo que el gusto puede ser malo y que de esta contradicción (entre el decorado literario de la versión griega de la antigüedad y los cuerpos negros) nace un monstruo fascinante”]

De cualquier modo, a pesar de que sus fotografías puedan pecar de la mezcla indiscriminada de elementos, no se puede negar la voluntad esteticista y el embellecimiento plástico de cada uno de sus desnudos para los que utilizaba filtros que alteraban los tonos y la intensidad del contraste y tintes de realce en el revelado de copias. Von Gloeden evocaba en sus fotografías el sueño erótico y la experiencia sensual, fue el primer artista que plasmó el desafiante poder del deseo rompiendo tabúes y sin temor a la censura o la reacción social. Sus imágenes son alegorías homoeróticas de la Arcadia, vestigio del academicismo decimonónico y el idealismo clasicista. Están protagonizada por figuras de cuerpo entero, en estudios individuales o grupos que muestran toda su desnudez, sin pudor en un claro intento de mezclar el reposo de las estatuas clásicas con la realidad corpórea de los jóvenes modelos. Von Gloeden perseguía acentuar las características escultóricas del cuerpo sin embargo no se cuidaba de disimular detalles como el bello púbico que alejan a la figura de la cualidad escultórica. Son todas ellas, un canto de admiración a la belleza de la juventud, la cual retrata compartiendo momentos propios de una intimidad solo posible entre jóvenes inocentes (*Fig. 64*) o mostrando un equívoco afecto (*Fig. 65*) o en homenaje a figuras clásicas del mundo de la escultura y la pintura como Hippolyte Flandrin (*Fig. 66*).



Fig. 64: **Wilhem von Gloeden**. *Jóvenes sicilianos*, ca. 1890, Uwe Scheid Collection.



Fig. 65: **Wilhem von Gloeden**. *Sin título*, ca. 1890. Uwe Scheid Collection.



Fig. 66: **Wilhem von Gloeden**, *Caino*, ca. 1890. Uwe Scheid Collection.

Una de las claves del trabajo de Von Gloeden radica en el sentido compositivo de la imagen. El fotógrafo alemán poseía un gran talento para hacerlos posar con gracia y naturalidad componiendo una escena. La intimidad que establecía con sus modelos¹⁰⁷ hacía que pudiera extraer de ellos lo que mejor convenía a la fotografía, en donde nunca aparecen posar ante la cámara, sino abandonados a la sensualidad del momento. A pesar de que algunas de sus fotografías muestran la integración del desnudo en el paisaje mediterráneo, la mayoría de sus fotografías carecen de fondo en un afán de concentrar la atención en el cuerpo desnudo. En sus imágenes, por tanto, los jóvenes se convierten en objetos estéticos al servicio de la belleza de la composición.

¹⁰⁷ Von Gloeden estableció sólidas relaciones de amistad con sus modelos y las familias de éstos. Se preocupó de que emplearan inteligentemente el dinero que él les pagaba por pasar ante la cámara para asegurar su sustento, les ayudó a montar sus propios negocios y procuró ayudarlos económicamente en todo momento.



Fig. 67: **W. von Gloeden**, *Sin título*
ca. 1890. Uwe Scheid Collection



Fig. 68: **W. von Gloeden**, *Sin título*, 1905. Uwe
Scheid Collection.

Von Gloeden alternó el modo expositivo (*Fig. 67*) de las imágenes (retratos de jóvenes desnudos que miran a la cámara) con el modo narrativo (plasmación de una escena de reminiscencias mitológicas o que nos remiten a una historia o leyenda, *fig. 68*) en una clara intención de abarcar todos los resortes posibles del erotismo que funcionaran a distintos niveles en la imaginación de los espectadores. Se entregó a la dinámica en el cambio de las convenciones escopofílicas, convirtiendo al hombre en un obvio objeto de deseo para ser contemplado por otros hombres. La mirada solícita y directa de los modelos son una invitación a la relación erótica, al igual que lo son sus fotografías de grupos en los que se adivina una implicación erótica entre ellos (*Fig. 69*). “*Sus efebos son representados como objetos de un deseo tangible del mismo modo que se suele representar el cuerpo de las mujeres en la iconografía tradicional y contrariamente al masculino en el que se resaltan valores heroicos o cotidianos, raramente sexuales. Las manos del campesino anuncian toda clase de placeres perversos que otras manos no podrían*

ofrecer, objetualizando de este modo los cuerpos de los muchachos”¹⁰⁸. Su idea era en todo momento mostrar un mundo hedonista, real y falso a la vez, donde la dimensión mitológica se mezclaba con la realidad, un estado soñado donde existe la promesa latente de la excitación sexual, un mundo de placer donde la presencia física de los cuerpos hace que la carga erótica de las imágenes sea muy fuerte (Fig. 70).



Fig. 69: **Wilhem von Gloeden**. *Sin título*, ca. 1900. Uwe Scheid Collection.

En sus imágenes ofrece un tratamiento muy interesante de la figura masculina, pues como indica Abigail Salomon-Godeau *“El análisis de las fototofias de von Gloeden sugiere que, incluso cuando el sujeto es masculino, el desnudo fotografico, en tanto que género, tiende a la feminización. Como objeto de una mirada deseante, el sujeto, incluso masculino, ocupa una posición cultural femenina, es decir, subordinada (...) se ve desposeído de su estatuto masculino, al menos a nivel de la representación”*¹⁰⁹ lo que incide, a mi juicio, en la idea de la mirada homoerótica, la aproximación hacia sus modelos y las relaciones de poder establecidas con el sujeto.

¹⁰⁸ DE DIEGO Estrella: *El andrógino asexuado: eternos ideales, nuevas estrategias de género*. Visor. Madrid, 1992, p. 63.

¹⁰⁹ SOLOMON-GODEAU, Abigail: *op. cit.*, pag. 173



Fig. 70: **Wilhem von Gloeden**, *Sin título*, ca. 1900, Uwe Scheid Collection.

V. 3. b.- Guglielmo Plüschow

A la sombra de la carrera de su primo, se desarrolló la obra de **GUGLIELMO PLÜSCHOW**¹¹⁰ cuyas fotografías siguen de manera fiel el estilo de Von Gloeden hasta el punto de ser difícil distinguir la autoría de muchas de ellas. Su trayectoria es algo confusa dados los pasajes comunes que comparte con su pariente, sin embargo, está documentada la apertura de un taller en Nápoles a principio de la década de los setenta donde se ganaba la

¹¹⁰ Para un estudio pormenorizado de la obra de W. Von Plüschow (1852-1930) puede verse:
 ALBERS, Bernhard: *Wilhem von Gloeden, Wilhem von Plüschow, Vincenzo Galdi: Italienische Jünglings-Photographien um 1900* Rimbaud Presse; Aachen, 1993
 AVANZO, Sandro: *Wilhem von Plüschow, il cugino povero* Babilonia n° 38 1986
 JANSEN, Volker: *Wilhem von Gloeden, Wilhem von Plüschow, Vincenzo Galdi*, Janssen Verlag, Berlin, 1992
 MIRAGLIA, Marina: *Guglielmo Plüschow alla ricerca del bello ideale* Archivio Fotografico Toscano, 1988
 POHLMANN, Ulrich: *wer war Guglielmo Plüschow* Fotogeschichte n° 29, 1988
 SCHEID, Uwe: *Il vero nudo: aktstudien von Guglielmo Plüschow* Fotogeschichte n° 29, 1988
 WEIRMAIR, Peter: *Guglielmo Plüschow* Taschen, Colonia, 1994

vida realizando retratos de gran corrección. Unos años más tarde, en 1892, se trasladó a Roma donde abrió un estudio en la calle Sardegna 35 que más tarde trasladó al 133 del céntrico corso Humberto. En Roma cambió su nombre por el más italiano de Guglielmo Pluschow, con el fin de aumentar su clientela que acudían a él principalmente para encargarse de retratos familiares. Se dedicó, también, al fotoperiodismo, por lo que pronto se labró una cierta reputación de técnico solvente muy preparado para enseñar a todo aquel que estuviera interesado.

Sin embargo, el éxito comercial de su primo von Gloeden le animó a dedicarse a la fotografía de desnudos y, en especial, aquella que recibía por encargos privados. Muchas de sus fotografías estaban protagonizadas por los desnudos amantes de ricos aristócratas que acudían a Italia ante la relajación de costumbres mediterráneas con respecto a la homosexualidad. De esta manera, su estudio, situado en un viejo palazzo, era muy frecuentado por jóvenes y hombres de posición. Pluschow había dotado a su estudio de una atmósfera muy sugerente con elegantes salones decorados con imágenes de desnudos que facilitaban la relajación de los modelos ante la cámara. La prensa comenzó a hacerse eco de la intensa actividad del estudio y comenzó a insinuar que eran otro tipo de actividades no lícitas las que tenían lugar entre sus paredes. Esto llevó a que en una inspección policial algunos jóvenes fueran encontrados en circunstancias comprometidas y Pluschow, en consecuencia, arrestado en 1902 por corrupción de menores y condenado a ocho meses de cárcel y multa. Su actividad se vio resentida por este escándalo, pero no fue hasta 1907, cuando una nueva denuncia acabó con su carrera¹¹¹. Tras esto dejó de lado la fotografía de desnudos y se dedicó a la

¹¹¹ Pluschow fue denunciado por el padre de un joven de 12 años a quien el artista había tomado algunas fotos que el padre consideró se alejaba de lo permitido por las leyes del pudor. Periódicos como *La tribuna* o *Il messagero* se hicieron eco de este escándalo destruyendo su reputación de manera irreversible. La mejor fuente sobre este escándalo es un libro sobre la homosexualidad que se publica en 1908 en Italia bajo el pseudónimo de Xavier Mayne y cuyo autor era el americano Edward Stevenson: *The intersexes: a history of similisexualism as a problem in social life*.

fotografía paisajística, cuya baja rentabilidad le obligó a volver a Alemania donde su familia poseía rentas considerables.

El estilo de Plüschow es muy similar al de su primo, de manera que en muchas ocasiones, y ante la falta de firma en la copia, su obra se ha vendido como obra de Von Gloeden. Sin embargo, si observamos atentamente las fotografías de uno y otro artista las diferencias, aunque sutiles, son considerables. Plüschow, por ejemplo, posee una inmediatez, un estilo directo mucho más crudo que el de su pariente; su erotismo es mucho más evidente, su inclinación hacia el mismo es mucho más patente en las poses y actitudes de sus modelos y la puesta en escena es mucho más simple para concentrar la atención en la sensualidad del cuerpo desnudo. Sus fotografías son menos esteticistas con accesorios muy simples y fondos neutros que muestran a los modelos tal como eran. Plüschow no retocaba negativos ni las copias y no le importaba mostrar las señales en la piel de los chicos ni que se viera alguna clase de defecto físico. Sus fotografías son menos evocadoras de la antigüedad (a pesar que también realizó imágenes de jóvenes togados o desnudos entre ruinas clásicas) y evitan el embellecimiento que caracteriza a las imágenes de Von Gloeden para centrarse en un crudo realismo que le hace caer, en ocasiones, en lo vulgar. Otra diferencia notable radica en la utilización de los modelos que en Plüschow carecen de la gracia que extraía de ellos Von Gloeden quien prefería los jóvenes latinos de piel oscura mientras que Plüschow se inclinaba por la palidez de la piel que encontraba mucho más sensual y más adecuada a los fondos neutros que solía utilizar. También eran diferentes en la edad de los modelos que fotografiaban, siendo los de Plüschow mayores que los de Von Gloeden. Su clara intención erótica le llevó a la utilización de jóvenes carente de la ambigüedad sexual de los efebos a los que incluso hacía posar mostrando sus erecciones en un afán de aumentar la carga sexual de la fotografía a través de la reafirmación de la masculinidad de los modelos.



Fig. 71: **Guglielmo Plüschow**. *Nino Cesarini, el mártir cristiano*, ca. 1900. Stadtmuseum, Munich.

A pesar de su afán por el realismo, Plüschow tuvo que recurrir al exotismo y la referencia clásica en muchas ocasiones como convención para huir de la censura, como lo demuestran algunos de sus retratos de encargo (Fig. 71). Lo más destacable de sus imágenes es la sexualidad explícita y solícita que retratan. En *El decorado de Fausto* (Fig. 71), por ejemplo, nos muestra el interior de un salón, donde un joven reposa desnudo en un diván. La figura del joven parece estar a la espera de un amante y el carácter sensual de la imagen queda acentuado con los accesorios que decoran la estancia: riqueza de las puertas, óleos de jóvenes desnudos de reminiscencias a Symonds, las telas orientales e incluso la calavera de clara referencia al carácter efímero de la carne indicando que la vida, al igual que el sexo, tiene un carácter perecedero y fugaz. La fotografía es una especie de declaración de intenciones de su autor en su forma de vida hedonista, rodeado de jóvenes y dispuestos adolescentes y objetos de arte que embellecían su entorno.



Fig. 72: **Guglielmo Plüschow**, *El decorado de Fausto*, 1890. Colección privada.

La invitante mirada de algunos modelos (*Fig. 73*) dirigida hacia un sujeto no presente en el encuadre pero intuido (que puede ser también el espectador) unido a su pose recostada en un diván donde la luz resalta el trasero del joven o las posturas que centran su atención en los genitales del modelo, no son sino ejemplos de la representación del hombre como objeto de deseo a través de una clara muestra de solícita sexualidad.



Fig. 73: **Guglielmo Plüschow**. *Sin título*, ca. 1890. Uwe Scheid Collection.

Siguiendo la estela de Von Gloeden hubo otros fotógrafos trabajando en Roma. Los más destacados fueron Gaetano d'Agata y Vincenzo Galdi quienes llevaron a cabo una labor con tantas similitudes con la de su predecesor y maestro que se confunden en ocasiones, e incluso hay dificultad para distinguir las fotografías de ambos. Quizás por ello, son artistas que han permanecido ausentes en los volúmenes de historia de la fotografía y que no han merecido la revisión adecuada, sin embargo, hemos de tener en cuenta que ambos trasgredieron las leyes imperantes llevando la obra de su maestro a un campo más abierta y explícitamente sexual.

V. 3. c.- Gaetano D'Agata

GAETANO D'AGATA¹¹² conoció a Von Gloeden cuando acudió a Taormina a tocar en una orquesta. Fascinado por el trabajo del artista alemán, comenzó a realizar fotografías similares imbuidas de un suave romanticismo. El desarrollo de su carrera se confunde con la de sus coetáneos dado el carácter similar en los temas y la colaboración con los mismos modelos. Se sabe, sin embargo, que pagaba a sus modelos más que otros fotógrafos, lo que indica que muy probablemente, requiriese actitudes más comprometidas y audaces por parte de los jóvenes que posaban para él, obteniendo imágenes muy demandadas en el mercado internacional que, en muchas ocasiones, siguen fielmente el modelo del maestro Von Gloeden (*Fig.74*). Desgraciadamente, sigue existiendo un gran desconocimiento de su figura y su obra dado que gran parte de su obra fue destruida por su carácter erótico.

¹¹² San Antonio, Italia 1883 – Taormina, Italia 1949.



Fig. 74: **Gaetano d'Agata**. *Caino*. ca. 1910.
Colección particular.

V. 3. d.- Vincenzo Galdi

VINCENZO GALDI es un artista del que se conocen muy pocos datos biográficos. Se sabe que comenzó su carrera como modelo para Plüschow y más tarde, entre 1880 y 1900 colaboró con éste en el taller que el artista alemán tenía en Roma. Sus fotografías fueron muy populares entre los amantes de la fotografía erótica en lugares tan distintos como Alemania, Inglaterra o Norteamérica dado su carácter abiertamente sexual. Al ser considerado por muchos imitador de Von Gloeden y Plüschow, su labor como fotógrafo ha quedado oscurecida en la historia de la fotografía, sin embargo, Galdi presenta una peculiaridad que les diferencia de sus predecesores y maestros: la no utilización de la coartada clasicista y la creación de imágenes explícitas rayanas en la pornografía de una gran belleza estética, proveniente en muchos casos de la reinterpretación de pinturas o esculturas célebres como el *Fauno Barberini* (Fig. 75). Sus modelos adoptan poses relajadas en divanes y alcobas indicando una sexualidad solícita (Figs. 76), una invitación al sexo

o pueden ser interpretadas como representación de los momentos de reposo posteriores al éxtasis con clara indicación de la actividad sexual. La clara intención erótica de su producción viene demostrada en el lugar preferente que ocupan los genitales masculinos en sus imágenes (*Fig. 77*), el pene se convierte en centro donde convergen las líneas compositivas; es por ello que, también, Galdi, a diferencia de Plüschow y Gloeden, elegía a sus modelos entre aquellos jóvenes mejores dotados físicamente para acentuar el carácter sexual y físico de la imagen. Todo esto, hace que en sus fotografías los accesorios sean casi inexistentes y que no preste atención a los fondos sino tan sólo a la figura desnuda.

Fig. 75: **Vincenzo Galdi**. *Joven en la postura del Fauno Barberini*, ca. 1900. Colección Serge Kakou.



Fig. 76: **Vincenzo Galdi**. *Desnudo a la antigua*, ca. 1890. Colección particular.

En 1907 fue arrestado junto a Plüschow y castigado por un delito contra la moral pública por la audacia de sus imágenes. Las consecuencias de dicho arresto son desconocidas, pero es más que probable que afectaran gravemente a su carrera como ocurrió con su homólogo.



Fig. 77: **Vincenzo Galdi.** *Sin título*, ca. 1900.
Colección Gerard Levy.

V. 3. e.- Frederick Rolfe “Baron Corvo”

Italia se había convertido para muchos en un paraíso homosexual, un lugar donde la relajación de costumbres permitía el comercio sexual de jóvenes con un sinnúmero de turistas adinerados interesados en dar rienda suelta a unos sentimientos prohibidos en todo el mundo. Esta circunstancia fue aprovechada por **FREDERICK ROLFE**¹¹³, quien, en su constante búsqueda de una actividad que le permitiera sobrevivir, se dedicó, entre otras

¹¹³ Para un estudio pormenorizado sobre Frank Rolffe (1860-1913) puede consultarse:
BERKOVITZ, Miriam: *Frederick Rolfe, Baron Corvo* Putnam, New York, 1977
SYMONS, Alfonse J. A.: *Alla ricerca del Baron Corvo* Longanesi, Milan, 1966
WEEKS, Donald: *Corvo Joseph*, Londres, 1971

cosas a la fotografía y la literatura. Aprendió fotografía por sí mismo en un afán de obtener una fuente de ingresos con la que acceder al tipo de vida a la que aspiraba. Su interés en el medio fue tal que llegó a realizar algunas innovaciones técnicas, investigar con los distintos efectos del proceso fotográfico y con la utilización de dispositivos para tomar fotos bajo el agua, incluso llegó a reclamar la autoría de un método que había logrado accidentalmente una copia en color¹¹⁴.

Se hacía llamar Barón Corvo, lo que le permitió la entrada en algunos círculos sociales muy selectos. En 1890 fue invitado por la Duquesa Sforza Cesarini a visitarla en su villa de Genzano. En este viaje, Rolffe tuvo la oportunidad de conocer Roma y ya no quiso abandonar Italia ante la libertad erótica que encontró en el país. Comenzó a hacer fotografías protagonizadas por jóvenes adolescentes realizadas para su propio disfrute y el de sus amigos más cercanos. Ante los comentarios entusiastas de sus allegados, intentó comerciar con ellas, pero no tuvo un gran éxito comercial.

En sus obras celebraba abiertamente el erotismo de los adolescentes que también reflejó en novelas como: *Stories Toto told me* (1898) y *In his own image* (1901). Sentía una gran admiración por la belleza de los jóvenes a los que retrató en estudios suaves y nebulosos al aire libre en un afán pictorialista. Sus fotografías explotan la sensualidad de los cuerpos juveniles poniendo especial cuidado en no mostrar detalles de los genitales. Su interés radicaba en crear una imagen idealizada de inocencia y encanto natural de los chicos que le rodeaban (*Fig. 78*). La fotografía implicaba una manera particular de intimidad entre fotógrafo y modelo especialmente en la realización de escenas de desnudos.

¹¹⁴ Escribió sobre su descubrimiento en el número de Agosto de 1891 *The Artist* pero no reveló su secreto ya que no era hombre de fórmulas sino que prefería experimental el placer de investigar basado en la intuición. No se conocen ninguna fotografía en color aunque han sobrevivido algunas con tono azul.

Fig. 78: **Frederick Rolfe “Barón Corvo”**.
Marciano Ricci, 1890. The Bodleian Library,
Oxford.



Comenzó a enviar copias de sus fotografías de desnudos a Charles Kains Jackson, editor de *The artist and journal of Home culture*, a quien conocía tras retratar a su joven amante. Una fotografía de éste realizada por Rolffe fue publicada en *The Studio* para ilustrar un artículo sobre fotografía del desnudo en el número de junio de 1893. Los elogios a su trabajo fueron unánimes “*an amateur photographer who brings artistic instinct into play and knows the right moment to choose for representation. The reclining figure, taken by the same artist, is so good as a decorative motive that it is given with no reference to its intrinsic value as a photograph, although distinctly good on that ground*”¹¹⁵. Sin embargo, debido a su personalidad difícil, autodestructiva y conflictiva, fue perdiendo clientes y encargos, lo que le llevó, a partir de 1909 a buscar jóvenes disponibles para los amigos que visitaban Venecia. Este comercio de adolescentes en la Fondamenta

¹¹⁵ *The studio* vol. 1 Junio 1893, página 104 cit. COOPER, Emmanuel: *op. cit.*, p. 154 [“*un fotógrafo amateur que traía el instinto artístico y que se sabía elegir el mejor momento para la representación. La figura reclinada es un gran motivo decorativo que se muestra no a través de su valor intrínseco como fotografía aunque distinguidamente buena en ese campo*”].

dell'Osmarin¹¹⁶ le llevó a escribir sus *Cartas Venecianas* donde describía el turismo homosexual de manera cruda y realista. Es muy probable que en esta época realizara fotografías más explícitas que facilitaran su negocio y que seguramente se han perdido o fueron destruidas.

VII. 3. f.- Arthur Schultz

En Alemania, influenciado por su compatriota Von Gloeden, trabajó **ARTHUR SCHULTZ**, quien publicó un álbum de desnudos en Leipzig en 1900 donde situaba a sus modelos junto a un paisaje de semejanza italianizante. Schultz utilizó el tema de los luchadores como excusa para mostrar cuerpos masculinos desnudos en contacto. La lucha grecorromana, al igual que ocurriera con las fotos de Eakins, era la coartada perfecta para deleitarse con la visión de hombres que se tocan, se contorsionan y tensan sus músculos cual alegoría del acto sexual. Sus composiciones en estudio son mucho más frías que las de sus coetáneos y la referencia clasicista queda reducida a los elementos mínimos, como en las figuras 79 y 80, que muestran una pareja de hombres desnudos en un estudio junto a una rama de olivo en clara referencia a la Grecia clásica. Sin embargo, la actitud de los modelos y la interacción entre las figuras, deja entrever una complicidad más allá de la camaradería, donde los hombres se abrazan, reposan juntos y se lanzan miradas cómplices que ni siquiera los accesorios utilizados pueden disimular. Sus figuras se alejan de los cánones idealizados de sus contemporáneos; Schultz utilizaban modelos muy varoniles, nada parecidos a los efebos, incluso la virilidad del modelo quedaba patente por símbolos inequívocamente masculinos como el bigote, la calvicie o el vello corporal (*Fig. 81*), lo que alejaba su obra del mundo soñado de referencias clásicas para mostrar directamente las implicaciones homoeróticas.

¹¹⁶ Burdel para homosexuales en Venecia muy frecuentado por turistas. Tras los más sonados escándalos homosexuales se trasladó a Padua para evitar la persecución policial impuesta por su creciente (mala) reputación.



Fig. 79 y 80. **Arthur Schultz**. *Escena italiana*, ca. 1900. Uwe Scheid Collection.



Fig. 81: **Arthur Schultz**. *Sin título*, ca. 1900. Uwe Scheid Collection.

SEGUNDA PARTE:
DE LA POSTGUERRA A
STONEWALL

El final de la Primera Gran Guerra trajo serias consecuencias sociales, muchas de ellas relacionadas con el nuevo papel del hombre. El conflicto había traído una nueva reflexión sobre la condición humana y una invitación a la introspección. Era necesario plantearse muchas cosas, encontrar la verdad tras las apariencias, buscar respuestas a muchas cuestiones. La época de entreguerras supuso una crisis para el hombre que sentía que su identidad se veía amenazada por los cambios que se sucedían a un ritmo vertiginoso. En la base de estos miedos existían factores económicos que habían traído una paulatina transformación del mundo laboral: la emigración a las ciudades cambió el paisaje urbano y el modo de vida de muchos hombres; la fuerza tradicional de trabajo se transformó en un sistema mas burocratizado con nuevas estructuras corporativas que amenazaban seriamente la autonomía del individuo y, además, las mujeres comenzaron a abandonar sus tradicionales papeles de esposa y madre para incorporarse al mundo laboral, primero tímidamente y, posteriormente, a partir de la 2ª Guerra Mundial, de manera más predominante. Por todo ello el hombre de principios de siglo veía que la masculinidad tradicional, su papel en la sociedad, estaba seriamente amenazado y era necesaria una redefinición de la masculinidad que garantizase la pervivencia del modelo para las generaciones venideras. *“Men believed they faced diminishing opportunities for masculine validation in the workplace, but adolescents faced immense barriers, it was thought, to the very development of masculinity”*¹. La sociedad comenzó a ser consciente que la masculinidad no era algo inmutable sino una condición que permitía variantes adquiridas según la clase, la religión, la educación, la familia o la influencia de las tradiciones. Los padres ahora se veían separados de los hijos por las exigencias de los

¹ STUCLAR, Gaylyn : *This mad masquerade : Stardom and masculinity in the Jazz Age*. Columbia University Press. Nueva York, 1996, p. 24 [“los hombres creían que se enfrentaban a un descenso en las oportunidades de validar la masculinidad en el lugar de trabajo pero los adolescentes encontraban inmensas barreras, se pensaba, para el desarrollo de la masculinidad”].

nuevos tiempos y era por ello mucho más difícil que los jóvenes tuvieran un modelo de masculinidad cercano con el que identificarse.

Gran parte de esta nueva preocupación por la transformación del hombre estaba relacionada con la influencia en la educación de muchas mujeres a sus hijos. Al término de la 1ª Guerra Mundial, se culpaba a las mujeres de haber creado un nuevo tipo de hombre que poco tenía que ver con el hombre tradicional y que pasó a denominarse *mollycoddle*². Éstos hombres criados bajo la influencia femenina (a diferencia del varón tradicional) devenían en hombres de apariencia más frágil y maneras más afectadas debido a la represión de los impulsos naturales del hombre por parte de las madres. La preocupación por la proliferación de este nuevo tipo de hombre hizo que se les caricaturizara en películas, obras de teatro y literarias y fueran pasto de comentarios sociales a modo de reacción contra una realidad frente a la que no se sabía como actuar. Así, poco a poco, comenzaron a surgir toda una serie de teorías del desarrollo masculino dirigidas a los adolescentes y encaminadas a dirigir su desarrollo como hombres: psicólogos, educadores, reformadores sociales y políticos teorizaban sobre la naturaleza de la masculinidad y organizaban o favorecían toda una serie de iniciativas que aseguraban el desarrollo apropiado de los jóvenes. “*Most boy reformers agreed that the current, imperiled generation of boys had to recapture those mythic qualities of masculine character that had been taken for granted as a natural part of vigorous boy culture of America’s rural past. Those qualities were based on those ‘ancient virtues of savagery’ that boys possessed instinctually but which had become the ‘vices of civilization’. They were skills easily acquired in the*

² Término de difícil traducción que proviene de las casas inglesas (molly houses) donde se reunían los homosexuales. El término hace referencia a hombres adultos, refinados, de clase media o alta, que se mostraban muy feminizados en sus costumbres y maneras

more savage past, but now they had to be taught by reformers to boys”³. La literatura y el cine también entraron a formar parte de este movimiento reformador para la (re)construcción del hombre que se conoció como *boy culture*. En este contexto, no es de extrañar, por tanto, que creciera el interés por el culto al cuerpo como vehículo de identificación de una masculinidad tradicional, como imagen de los valores que se atribuían al hombre y que lo diferenciaban de aquellos que habían sucumbido a la feminización de la sociedad del momento. El nuevo ideal masculino tenía que poseer una consciencia de su físico; la bondad moral se personificaba en unas cualidades físicas que preparaban al chico y mas tarde al hombre para la acción; en definitiva, para ser un hombre era absolutamente esencial hacerse tan físicamente perfecto como fuera posible.

Este nuevo interés por el cuerpo se debió también en parte al impacto de la danza como disciplina artística que, influenciada por las corrientes vanguardistas de principios de siglo, introdujo cambios que tuvieron una gran repercusión. Los Ballets Rusos de Sergei Diágilev con Nijinsky a la cabeza, la compañía de bailarines de Ted Shawn (*Fig. 82*) o el impacto de los bailes de Valentino en la gran pantalla, convirtieron a la danza en una exaltación del físico, una demostración de la libertad corporal que resultaba tan irresistible como peligrosa.

³ STUDLAR, Gaylyn : *op. cit.* p. 44 [*“la mayoría de los reformadores de los chicos estaban de acuerdo que la generación de chicos del momento que estaba en peligro debía recuperar las cualidades míticas del carácter masculino que se habían dado por hecho como parte natural de la vigorosa cultura de los chicos del pasado rural americano. Estas cualidades se basaban en las ‘antiguas virtudes de lo salvaje’ que los chicos poseían instintivamente pero que se habían convertido en los ‘vicios de la civilización’. Eran habilidades fácilmente adquiridas en un pasado más salvaje pero ahora debían ser enseñadas a los chicos por los reformadores”*].



Fig. 82: **Earl Forbes**. *Compañía de Ballet de Ted Shawn*, ca. 1925

Las coreografías explotaban la etnicidad y la sensualidad para potenciar su carácter sugerente lo que resultaba tremendamente atractivo para el público. Eran compañías de baile que explicitaban elementos como la dominación y la sumisión en pro de una exaltación de la masculinidad en la que conseguían el efecto de centrar la atención en la figura del hombre como objeto del deseo del espectador. Como indica Wollen: “*The Russian Ballets not only unsettled gender norms, but helped solidify a cultural fantasy revolving around the Orient as the focus of decadent passion often characterized by a gender inversion of sexual power in which it is the woman who is desiring and the man who is desired*”⁴ y es que la danza también favorecía el cambio de los

⁴ COHAN, Steve (ed.): *Screening the male. Exploring masculinities in Hollywood cinema*. Routledge. Londres, 1993, p. 34 [“*Los Ballets Rusos no solo desestabilizaban las normas de género sino que ayudaban a solidificar una fantasía cultural en torno al Oriente como el*”

roles tradicionales ante la libertad corporal que ofrecían (*“dance was offering a startling transformation of gender norms through androgynous inscriptions of the male body and reversals of sexual role playing”*⁵) poniendo de manifiesto la demanda que existía para una mayor diversidad de modelos de hombre.

Para entonces, ya habían aparecido las teorías sobre el subconsciente y la sexualidad de Sigmund Freud que ponían nombre a muchas pulsiones hasta entonces carentes de denominación y que, también, borraban toda intención inocente en las relaciones entre hombres poniendo en tela de juicio la intencionalidad de muchas de las imágenes producidas. Esta nueva clasificación de las variantes del comportamiento sexual se adentraba en la obra de los artistas que veían como en su trabajo ahora se reconocían referencias de carácter sexual, intencionadas o no, que antes pasaban desapercibidas o disimuladas. Por esta razón también, las revistas de naturismo y salud que proliferaron en los años 20 dejaron de ofrecerse abiertamente al público para ocultarse bajo el mostrador en reconocimiento al (peligroso) potencial erótico de sus contenidos.

Lo mismo ocurrió, como se verá, con las revistas dedicadas al deporte. Como había ocurrido con anterioridad, había sido la imagen del deportista la que había establecido un prototipo de masculinidad que pretendía convertirse en hegemónica, eliminando de la conceptualización de la masculinidad cualquier otro modelo que no siguiera esta pauta. La exaltación del deporte

centro de la pasión decadente a menudo caracteriza por una inversión de género del poder sexual en el que la mujer es quien desea y el hombre el que es deseado”]

⁵ COHAN, Steve: *op. cit.*, p. 33 [*“La danza ofrecía una sorprendente transformación de las normas de género a través de las inscripciones andróginas del cuerpo masculino y la inversión del juego de roles sexuales”*].

ofrecía un amplio abanico de escenarios donde, de nuevo, la mujer apenas tenía cabida, que terminaban por crear una imaginería ambigua entre lo homosocial y lo homosexual. Una imaginería que fue rápidamente adoptada en lugares donde la permisividad de la época ofrecía una mayor libertad de actuación y un menor sometimiento a la ley y la moralidad. Este era el caso de la Alemania de Weimar donde la amistad entre hombres se exaltaba como un preciado tesoro: “ *the idea of friendship –Freundschaft, which was very important part of the life of the Weimar Republic. (...) It was very idealistic. It was not cynical, shamefaced, smart, snobbish or stodgy, as so often in England. It was more like Walt Whitman’s idea of camaraderie ... Two friends, young men, face the world together: they camped, they travelled, they were happy in each other’s company. There was usually a certain casualness about these relationships, a frank admiration of beauty*”⁶. Alemania en los años 20 fue un oasis para los comportamientos menos convencionales con ciudades como Berlín donde el desarrollo de la cultura homosexual era signo de la relajación del puritanismo. Pero no solo ocurría en Alemania, pues, aunque en menor medida, en muchas grandes ciudades (especialmente portuarias) comenzaron a aparecer focos homosexuales a modo de ghettos. El aumento de la comunidad homosexual favoreció el desarrollo de una imaginería destinada a satisfacer su demanda de modelos de identificación y deseo que permitió la proliferación de fotografías no sólo deportivas de clara intencionalidad homoerótica sino también toda una serie de imágenes publicitarias relacionadas con el mundo del celuloide que explotaban el sex appeal de los actores mas destacados.

⁶ SPENDER, Stephen: *Letters to Christopher: Stephen Spender to Christopher Isherwood, 1929-1939*, with “The Line of the Branch” – Two thirties journals. Black Sparrow Press. Santa Bárbara, 1983, p. 167 [“*La idea de la amistad – Freundschaft, que era una parte muy importante de la vida en la Republica de Weimar (...) era muy idealista, no era cinica, vergonzosa, inteligente, snob o aburrida como a menudo lo era en Inglaterra. Era mas como la idea de Walt Whitman sobre la camaradería Dos amigos, hombres jóvenes, se enfrentan al mundo juntos: acampan, viajan, son felices en compañía del otro. Había normalmente una cierta informalidad en estas relaciones, una franca admiración de la belleza*”]

El crecimiento de la población homosexual (o su mayor visibilidad) hizo saltar las alarmas en los años de la postguerra. El considerable número de bajas de hombres en el frente vio peligrar los cimientos sociales al ver cómo la familia nuclear tradicional, a la que se idealizó en estos años, se desmembraba corriendo el peligro de desaparecer. Por ello, en esta década de los cuarenta, revivieron las ideas más puritanas: *“These veiled restrictions were deeply rooted in the changes in family life and sexual attitudes that had developed around the Second World War, and the legal, medical and religious authorities’ attempts to maintain social control”*⁷. Así se perseguía que la representación de la identidad sexual se desprendiese de toda ambigüedad y, sobre todo, que la representación de la masculinidad exaltara todos aquellos signos que permitían el reconocimiento del modelo tradicional (con los acostumbrados valores de virilidad, fuerza, valor, etc.) fomentando la pervivencia del discurso mayoritario en el que el hombre debía despojarse de su sensualidad: *“the rise of capitalism and industrial rationalization was, in part, responsible for the ‘Great Masculine Renunciation’ of flamboyance and ostentation in favor of the standardization of a more sober and circumspect form of male dress. They harshly drawn sexual distinctions of modern masculine and feminine attire – in which male clothing came to reflect moral seriousness and feminine dress remained the sole domain of sensuality and play – are both symptom and cause of an increasing self-consciousness about self-presentation, artifice, and the dividing line between the sexes”*⁸.

⁷ CRUMP, James, *George Platt Lynes: Photographs from the Kinsey Institute*. Bullfinch Press. Boston, 1993, p. 150 [*“Esas restricciones veladas estaban profundamente arraigadas en los cambios de la vida familiar y las actitudes sexuales que se habían desarrollado alrededor de la 2ª Guerra Mundial, y los intentos de las autoridades legales, médicas y religiosas para mantener el control”*].

⁸ BLESSING, Jennifer: *Rose is a rose is a rose: gender performance in photography*. Guggenheim Museum. Nueva York, 1993, p. 13 [*“El ascenso del capitalismo y la racionalización industrial fue responsable, en parte, para la ‘Gran renuncia masculina’ de extravagancias y ostentaciones a favor de la estandarización de una forma masculina de vestir mas sobria y circunspecta. Las distinciones sexuales en el atuendo masculino y femenino se dibujan severamente – en las cuales la ropa del hombre viene a reflejar la seriedad moral y el*

La labor del Instituto Kensey tras la 2ª Guerra Mundial en el estudio del comportamiento sexual, supuso un importante paso adelante al ofrecer una evidencia científica y unos reveladores resultados que ayudaron a la paulatina, aunque lenta, normalización de la sexualidad masculina. A pesar de las leyes represoras y la persecución de políticos como McCarthy o Hays, los años cincuenta vieron nacer sociedades como la *Mattachine Society*⁹ o la *Daughters of Bilitis*¹⁰ que cuestionaban los modelos establecidos y daban paso a nuevas alternativas. Éstas aparecían tímidamente en algunas obras literarias de autores como Gore Vidal, Tennessee Williams o James Baldwin o en películas como *Rebelde sin causa*, *Té y simpatía* o *Río Rojo*. Fueron estos también los años en los que el desarrollo de la sociedad de consumo favoreció el incremento de la fotografía publicitaria donde la sexualidad comenzó a jugar un papel importante para atraer la atención de espectador, identificando el producto con un ideal erótico de belleza y éxito.

Este aumento de la cultura visual diversificada en cine, publicidad, revistas de moda, etc. hizo cada vez más evidente que las imágenes que tenían al hombre como objeto de representación podían funcionar en todo tipo de contextos. Por ello, el homoerotismo fue ganando terreno para convertirse en un recurso habitual en la Fotografía, tanto artística como de consumo, ampliando los modelos de representación que, poco a poco, abandonaron el recurso clásico para mostrarse de manera más novedosa y directa. La manejabilidad de la cámara permitió además explorar nuevas perspectivas y

vestido femenino se mantiene como el único dominio de juego y sensualidad, ambos síntomas y causa de una creciente autoconciencia sobre la autorepresentación, el artificio y la líneas divisorias entre sexos”]

⁹ Fundada por Harry Hay en 1950 para la aceptación pública de la homosexualidad.

¹⁰ Fundada en 1955 para luchar por los derechos de las lesbianas.

puntos de vista sobre estos temas ofreciendo una aproximación a la figura del hombre muy novedosa. Los modelos se fueron diversificando, aunque se fueron asentando una serie de arquetipos como figuras de autoridad masculina, con evidente signos de fuerza física y sugerentes cualidades sexuales. Obreros, soldados, vaqueros, atletas o marineros se alzaron como modelos de una masculinidad ambivalente que plantaba cara a los modelos que restaban virilidad y cualidades masculinas a los hombres que mostraban una atracción por otros hombres: *“it is not an accident that many homosexuals should show a special preference for sailors, for the sailor on shore is symbolically the innocent god from the sea who is not bound by the law of the land and can therefore do anything without guilt”*¹¹.

Cuando el 28 de junio de 1968 tuvieron lugar los disturbios de Stonewall en Nueva York se estaba poniendo el punto final a una etapa donde la contemplación de la belleza masculina necesitaba de una excusa o debía realizarse en la clandestinidad. A partir de las revueltas neoyorquinas se abrió una puerta a la libertad que traería la expresión del homoerotismo en Fotografía en todo su esplendor.

¹¹ ELLENZWEIG, Allen: *The homoerotic photography*. Columbia University Press. New York, 1992, p. 89 [*“no es accidental que muchos homosexuales muestren una especial preferencia por los marineros, pues el marinero en tierra es simbólicamente el dios inocente del mar que no está atado a la ley terrestre y así puede hacer lo que quiera sin sentirse culpable”*]

I. La imagen homoerótica en las Artes Plásticas

El final de la Primera Guerra Mundial coincide con uno de los períodos más interesantes, creativos y rompedores de la Historia del Arte con el desarrollo de los distintos lenguajes que conforman las distintas vanguardias que revolucionaron la creación artística y establecieron una nueva concepción de obra de arte. La búsqueda de nuevos lenguajes y modos de expresión fue dejando de lado la figuración a favor de una expresión basada en el concepto y no en la forma, lo que hizo que desaparecieran mayoritariamente obras similares a las comentadas en el apartado del siglo XIX al existir un rechazo casi unánime a la tradición academicista y el clasicismo, entendido a la manera tradicional. Por ello, podría parecer que la expresión del deseo homoerótico sufrió un importante paréntesis en este período y que este tema dejó de representarse durante muchos años. Sin embargo, fue éste un período en que el deseo homoerótico apareció de una manera más diversificada sin atender necesariamente a los recursos tradicionales que vinculaban las imágenes a la mitología o la historia sagrada, favorecido además por la diversificación de disciplinas artísticas como el auge del cartel o la ilustración gráfica con fines publicitarios o editoriales. Como indica el profesor Saslow *“homoerotism found the most congenial outlets for self-exploration in realism or in experiment with psychological introspection or mixing Word and images and in the emerging commercial arts”*¹².

¹² SASLOW, James: *Pictures and Passions. A history of homosexuality in the visual arts*. Viking, Nueva York, 1999, p. 208. [“el homoerotismo encontró sus salidas más afines para su autoexploración en el realismo o en los experimentos con la introspección psicológica o en la mezcla de la palabra con imágenes y las emergentes artes comerciales”]

El inicio de este período va a estar marcado por el fuerte impacto que suponen los distintos regimenes totalitarios de diverso signo que se imponen en Europa, todos ellos caracterizados por las directrices marcadas desde el poder, interesado en divulgar una imagen a través del arte institucional que personificase los valores fundamentales del régimen. Fueron muy distintos los caminos que tomaron los artistas según la zona y la idiosincrasia de cada país, interesados en destacar unas características por encima de otras. Es por ello, que para este trabajo, la obra que cobra mayor interés es la del escultor alemán **Arno Breker**, quien realizó las esculturas para decorar el estadio olímpico berlinés durante los Juegos de 1936 llamando la atención de los dirigentes del Tercer Reich que le convertirían en escultor oficial del nazismo. Sus obras son una exaltación de la raza aria a través del clasicismo de las proporciones y la perfección física de sus monumentales esculturas que se recrean en la belleza masculina como personificación de la nueva Alemania.

Pero no fue el arte institucional el que centralizó el interés de los círculos artísticos, sino más bien todo el arte de vanguardia que iba ofreciendo continuas modificaciones del lenguaje del arte permitiendo la aparición de nuevos artistas que aportaban la riqueza de un universo creativo propio. Así, en los años que preceden a la Segunda Guerra Mundial y hasta los años cincuenta, pueden encontrarse una serie de autores que como **Jackson Pollock** o **Marsden Hartley** se acogieron a alguna de las nuevas tendencias creativas para mostrar una pulsión interior ligada al homoerotismo de manera cifrada cuyo significado puede interpretarse una vez conocida las circunstancias vitales y los procesos creativos de cada uno de ellos. También cabe citar a un conjunto de creadores que llevaron a cabo una obra donde el homoerotismo jugó un papel protagónico como parte de un mensaje que utilizó una nueva concepción de la figuración como vehículo de expresión. Destaca, en este sentido, la labor de los artistas norteamericanos **Jared French** y **Paul Cadmus**, que también desarrollaron una labor fotográfica conjunta en colaboración con Margaret

Hoening como PaJaMa como se verá en el capítulo IV. French fue uno de los maestros norteamericanos del realismo pictórico a pesar de iniciarse en las líneas del surrealismo, movimiento que, por otra parte, ayudó a legitimizar la presencia del eros inconsciente en la expresión plástica aunque rechazara abiertamente la homosexualidad. French creó una serie de imágenes que retomaban el tema del kouros clásico, con figuras masculinas monumentales e hieráticas que no sólo reivindicaban la figuración en unos años dominados por el expresionismo abstracto, sino que establecían una nueva concepción del hombre (influenciado por la obra de Carl Jung) desarrollando su monumentalidad y un cierto carácter onírico (*Fig. 83*) en escenas que eliminan la presencia femenina y exaltan las relaciones entre hombres.



Fig. 83: **Jared French.** *Washing the White blood from Daniel Bloom.* 1939

Cadmus, a su vez, se decantó por una pintura poblada de marineros, bañistas y desnudos donde el elemento sensual de la escena y el carácter alegórico de ésta quedaban especialmente acentuados. Con un estilo que mezclaba el estilo compositivo neoclásico con la concepción surrealista, usando a la vez una delicada y precisa pincelada, muchas de sus obras utilizaban la sátira y la crítica social a través de escenas protagonizadas por hombres, como su pintura *The fleet's in* en la que mostraba las relajadas

actitudes de los marineros en su tiempo libre al llegar a puerto y que causó una gran controversia cuando fue expuesta. Cadmus actuaba como observador de la realidad captando aquellos momentos que escapaban al gran público y que podían contener una enorme carga erótica y de los que él era gran conocedor en sus escapadas a Fire Island con sus círculo de amigos artistas y homosexuales. Esto ocurre en obras como *Finisterre* (Fig. 84) en donde el fugaz encuentro entre dos jóvenes da paso a un juego de miradas preludio de un encuentro sexual acentuado por la actitud invitante de uno de los personajes. El grupo que completa la escena, permanece ajeno a ella, al igual que ocurre en la sociedad en la que momentos como éste pasan desapercibidos.



Fig. 84: **Paul Cadmus.** *Finisterre.* 1952

Charles Demuth contaba con una posición económica desahogada y al no depender de su arte para subsistir se permitió experimentar en su pintura con una amplia gama de códigos sexuales insertados en escenas que recreaban ambientes masculinos como bares o puertos. Su pintura, que oscilaba entre imágenes explícitas y otras más simbólicas o con una mayor tendencia a la abstracción donde solía incluir símbolos fálicos y formas que insinuaban los genitales (influencia del pensamiento post-freudiano), cuenta en muchas ocasiones con la presencia de los tipos propios de la imaginería homoerótica: marineros, soldados, deportistas, etc. que responden a unas fantasías eróticas de

fácil decodificación. En éstas las escenas ofrecen clara referencias a actos sexuales o los momentos previos de la misma llegando incluso a reproducir imágenes de contenido pornográfico (Fig. 85)



Fig. 85: **Charles Demuth**. *Marineros*. 1930



Fig. 86: **Duncan Grant** *Bañistas* 1926

En esta época destaca también en los Estados Unidos la obra de **George Tooker** que, enmarcada dentro del realismo social, dio lugar a distintos ejemplos de una temática de latente deseo homoerótico no abiertamente revelado, lo mismo que ocurre en la obra de **Pavel Tchelitchev**, artista ruso afincado en los Estados Unidos que produjo una serie de dibujos eróticos que no siempre encontraron su traslación al lienzo. El erotismo fue el elemento que junto al exotismo caracterizó la obra de **Edward Burra**, pintor de encuentros nocturnos en barrios chinos, donde los marineros deambulan en cafés de mala muerte en busca de encuentros fortuitos, al contrario que la pintura de **John Minton** que en su interés por reflejar en su pintura su gusto por los hombres jóvenes, buscaba ambientes y tipos corrientes en actitudes tranquilas y naturales. En Canadá, **Peter Flinch** se especializó a partir de los años 50 en una serie de acuarelas que revelaban su interés por el estudio del cuerpo masculino erotizado utilizando un estilo directo que un tipo de trazo que se

alejaba de la figuración tradicional incorporando elementos de nuevos lenguajes como el expresionismo.

En el Reino Unido, **Duncan Grant**, miembro de grupo de Bloomsbury, recogió las influencias del postimpresionismo para añadir a su creación un uso del color cercano al fauvismo y una pincelada extravagante tendente a la distorsión que dotaron a sus pinturas de unas ricas figuras donde las escenas de bañistas cobraron un especial protagonismo. En muchas de sus escenas, el ambiente homosocial se atrevió a cruzar la frontera de lo permitido, incluyendo figuras que mostraban una vinculación erótica o sexual (*Fig. 86*) a la vez que exaltaba la belleza de los cuerpos desnudos de sus bañistas. Sus cuadros celebran la fuerza y la belleza del cuerpo masculino muchas veces en actitudes de lucha que era la coartada ambigua que utilizaban muchos artistas para transmitir sentimientos y emociones que no podían expresar abiertamente. Controvertida también fue la obra de **Glynn Phyllcot**, gran retratista que realizó obra sexualmente explícita en su exploración por la forma humana y de **Ralph Chubb**, cuya obra consistió en una creciente consciencia de su amor por los chicos al modo de Whitman. Su obra es un canto de regreso a la naturaleza no exento de mística donde el amor espiritual por los jóvenes efebos jugaba un papel fundamental.

En Francia destacó la obra y personalidad del poeta, cineasta y dibujante, **Jean Cocteau**, quien publicó en 1928 *Le livre blanc*, una declaración de amor a la belleza de los jóvenes, los marineros y al opio al que era adicto tras la muerte de su compañero Raymond Radiguet. En él narraba los amoríos de un joven con una sucesión de hombres para pedir la aceptación del amor homosexual condenando las actitudes represivas de la homosexualidad hacia el amor entre hombres. Los textos de Cocteau estaban ilustrados por el propio poeta con unos dibujos de trazo simple que resaltaban la belleza de las

formas y la sensualidad de los personajes. Son hombres viriles y masculinos, incluso rudos en sus actitudes queriendo Cocteau mostrar así la realidad de la homosexualidad alejada de la imagen de jóvenes afeminados y débiles. En su faceta como dibujante destacan también los dibujos que realizó en 1948 para ilustrar la publicación de *Querelle de Brest* de Jean Genet,, donde, utilizando el mismo estilo sencillo y directo, acentuó la el potencial erótico de los personajes centrándose en aquellos pasajes que relataban los encuentros sexuales de sus protagonistas, en una serie de dibujos que alcanzan incluso un nivel pornográfico propio de un artista que vivió su sexualidad abiertamente y con absoluta libertad.



Fig.. 87: **Jean Cocteau**, 1928



Fig. 88: **Gregorio Prieto** *Luna de miel*. 1936

La represión impuesta por el régimen franquista no impidió que **Gregorio Prieto** tratara temas homoeróticos en su pintura. Influenciado por la pintura de artistas como De Chirico, sus viajes por Egipto, Italia y Grecia le pusieron en contacto con el mundo de la antigüedad clásica donde la relación entre hombres cobraba un valor impensable en la España de la época. Estos viajes tendrán como fruto una serie de lienzos poblados de seres ambiguos o indefinidos (generalmente maniquíes) y marineros en escenarios de referencia grecolatina. Un ejemplo de este tipo de obra es su lienzo *Luna de miel* (Fig. 88)

donde dos maniqués dan muestras de una intimidad amorosa protegidos por la oscuridad de la noche. La sexualidad reprimida y el erotismo latente proviene de elementos como la presencia de una estatua clásica fragmentada en la zona genital y la aparición de flores con el color de la pasión. La ambigüedad de los maniqués (que permitieron a Prieto exponer un lienzo como éste) desaparece si nos fijamos en la actitud masculina de uno de los personajes y los pantalones marineros del otro, despejando la incógnita del sexo de sus figuras.

Una de las disciplinas artísticas que va a experimentar un mayor desarrollo a partir del final de los años cuarenta, fue la ilustración que encontró en las revistas fisioculturistas, el escenario perfecto para desplegar un amplio repertorio de imágenes homoeróticas de la mano de distintos artistas. Tal es el caso de **George Quaintance** creador de un universo abiertamente homoerótico en sus ilustraciones para publicaciones como *Physique Pictorial* o *Your Physique*, de la que llegó a ser director de arte. Su obra, que mezclaba elementos coloristas y kitsch con un dibujo de corte clásico, recreaba toda una serie de fantasías en ambientes bucólicos caracterizadas por la relevante ausencia femenina, la diversidad cultural con la aparición de razas poco o nada representadas hasta entonces (negros, hispanos e indios) y la repetición de un modelo masculino de poderosa presencia caracterizado por la limpieza de formas como seña de una espectacular y llamativa belleza. En sus imágenes, Quaintance nos permite asistir como espectadores a los momentos previos o posteriores del juego íntimo de sus personajes potenciando el efecto de sus recreaciones. En sus obras existe un erotismo latente no revelado “*Él sugiere todo. Y ahí es donde, paradojas, reside su valor. Porque, al mirar, uno se convierte en espectador anonadado de hombres recios con torsos, culos y otras cosas bien firmes entre los que pasa mucho sin que parezca que pasa nada. (...) Hombres con hombres entre los que hay relación sentimental, no solo*

*sexo. Sus personajes se miran, se ofrecen y prometen uno al otro, se desean...*¹³

En la misma línea cabría encuadrar el trabajo de Touko Laaksonen más conocido como **Tom of Finland**, gran dibujante que se dio a conocer en publicaciones para amantes del deporte y el desarrollo físico que incluían este tipo de ilustraciones como complemento a las fotografías, con la ventaja de que, al tratarse de dibujos, se beneficiaban de una mayor permisividad pudiendo ser un poco más atrevidas. Tom of Finland fue capaz de traducir en imágenes los tipos y escenarios que componían la realidad homosexual llegando a crear toda una iconografía gay a través de las aventuras de su personaje Kake, personificación de las más diversas fantasías eróticas de las que siempre era protagonista. Su obra se caracterizó por la presencia de un modelo de hombre hipermasculino (leñadores, vaqueros, soldados, policías, motoristas, marineros) de musculatura desarrollada, muy bien dotado sexualmente (de lo que el artista se cuida en marcar claramente), y siempre dispuesto para el sexo más extremo. Sus dibujos eran siempre a tinta o lápiz y en blanco y negro, creando sombras y líneas que conformaban unos personajes impactantes, envueltos en cuero, con camisetas muy ceñidas y pantalones estrechos. Sus imágenes no estuvieron exentas de polémica al utilizar uniformes militares que le hicieron recibir acusaciones de alabar la estética nazi o de alimentar el estereotipo de hombre negro hipersexualizado.

Su gran imitador fue **Spartacus**, que tenía un dibujo muy preciso y meticuloso que alcanzaba grandes cotas de realismo. Un gran dominio del dibujo fue característica también de **Etienne**, seudónimo utilizado por Dom

¹³ HUETE MACHADO, Lola: *Quaintance, pionero de una estética gay*. El País Semanal. El País. Madrid. 4 de Julio de 2010.

Orejudas para ocultar su verdadera identidad, algo habitual entre los artistas dedicados a una temática siempre al límite de lo permitido y aún más en su caso debido a que empezó a publicar sus dibujos eróticos en revistas para fisioculturistas cuando aún era un adolescente. Su obra es gran deudora de la de Tom de Finlandia del quien era admirador confeso. En sus dibujos, Etienne muestra escenas sexuales de manera explícita no exentas de un toque de humor para aliviar la violencia inherente de muchas de sus imágenes, debido a su gusto personal por las fantasías sadomasoquistas.



Fig. 89: **George Quaintance**,
ca. 1952



Fig. 90: **Tom of Finland** ca., 1955

Harry Bush encontró en el dibujo una vía de escape a su atormentada sexualidad, publicando en las revistas fisioculturistas imágenes de jóvenes prototípicos de la América de los 50, con un toque de humor que diluía el contenido sexual de sus meticulosos y logrados dibujos. Un estilo muy similar fue el que presenta la obra de **Steve Masters**, cuyos tipos son casi idénticos a los de Bush aunque su temática es más cercana a la de Tom de Finlandia recreando fantasías sexuales explícitas. Los dibujos de **Jean Boulet**, sin embargo, se acercaban más al estilo de Jean Cocteau, con un protagonismo

absoluto de la línea y una ausencia total de elementos aunque el homoerotismo es en todos ellos la característica fundamental dado que su interés era captar la belleza masculina.

Todos estos artistas se beneficiaron no sólo del extraordinario desarrollo de las revistas de fisioculturistas, sino también de la eclosión de las novelas baratas o *novelas pulp*, de escaso valor literario, pero cuyas temáticas se centraban en muchas ocasiones en temas ambiguos o abiertamente homosexuales, lo que facilitaba la creación de portadas a todo color donde su trabajo era de vital importancia.



Fig. 91: **Harry Bush** *Have a good one.*
ca. 1962

II. Las revistas por correo

A lo largo del siglo XX se desarrolló un importante mercado de fotografías dedicadas a la exaltación del cuerpo masculino a través de las revistas dedicadas al fisioculturismo, un fenómeno que alcanzó su cénit entre los años 40 y 50 pero cuyo germen se había producido en el siglo XIX, muy poco después de la invención de la Fotografía.

Como se ha visto en un capítulo anterior, ya en el siglo XIX se había producido un insólito interés por el fisioculturismo en un intento de “regenerar” la identidad masculina creando un prototipo que relacionaba la perfección física con los valores preconizados en la Antigüedad Clásica. Los cuerpos robustos pertenecientes a las clases trabajadoras, se alzaron como el prototipo de perfección al personificar un ideal de masculinidad que conllevaba una carga de esfuerzo, tesón y superación que no eran sino virtudes que se asociaban directa y únicamente con los hombres. La Gran Guerra de 1914, además, supuso una demostración de fuerza física y de lucha entre hombres por lo creció el interés por mostrar aquellos cuerpos bien formados y potentes que se alzaban como ideal de una aspiración nacional y demostración de la calidad y cualidad de sus ciudadanos. Comenzaron a proliferar, por lo tanto, las fotografías que mostraban con generosidad y sin pudor la perfección de formas del cuerpo masculino; el cuerpo se ofrecía para su disfrute y admiración pero exento de una connotación sexual “*such a total concern with the body and muscle development, and with self-representation, led easily to a paradox in which the muscular body was displayed for all to enjoy and admire, at the same time insisting that such display had no sexual significance*”¹⁴. El interés estaba en mostrar el cuerpo despojado de ropa como reflejo de una filosofía sana, convertido en símbolo del éxito.

¹⁴ COOPER, Emmanuel: *Fully exposed: the male nude in photography*. Routledge. Nueva York, 1995, p. 91 [“esta preocupación por el cuerpo y su desarrollo muscular, y su autorepresentación, llevó fácilmente a la paradoja en la que el cuerpo musculoso se

A pesar que en estos años había comenzado a desarrollarse un interés por el naturismo y las fotografías que mostraban la vida al desnudo en espacios naturales como respuesta a una filosofía de vida, este tipo de fotografías se distribuían por otro cauce y respondían a una demanda diferente debido a que la fotografía naturista retrataba al hombre al natural sin seleccionar la perfección o belleza física del modelo. La fotografía fisioculturista, por el contrario, solo estaba interesada en aquellos modelos poseedores de un físico extraordinario, es decir, su énfasis era en la forma no tanto el contenido. Desde el principio, en estas fotografías se copiaban las poses de las esculturas clásicas para efectuar un paralelismo de perfección, emulando los cánones griegos y romanos como paradigma de la belleza y modelo de proporciones. Este despertar y auge del fisioculturismo sirvió como acicate para una serie de emprendedores como Charles Atlas (*Figura 92*) que se interesó comercialmente por el potencial de este tipo de imágenes y comenzó un negocio de venta de revistas por correo centradas en el desarrollo muscular del cuerpo como medio de alcanzar el éxito y mejorar la calidad de vida.



Fig. 92: *Charles Atlas*. Circa 1925

mostraba a todos para su disfrute y admiración, al mismo tiempo insistiendo en que tal muestra no tenía un significado sexual”]

La proliferación de este tipo de imágenes hizo que el fisioculturismo y el culto al cuerpo se fuese extendiendo e internacionalizando, convirtiéndose en un negocio que aportaba importantes dividendos a sus promotores, surgiendo así concursos, gimnasios, métodos de desarrollo físico y revistas. Todo ello, además, coincidió con la aparición de máquinas de fotos de bajo coste que permitían que cualquiera pudiera hacer fotos deviniendo la exhibición muscular en tema recurrente entre las clases trabajadoras pues era común que los hombres se retrataran entre amigos realizando actividades físicas y deportivas.

A nivel profesional, ya en la década de los 20 había fotógrafos dedicados en exclusiva a este tipo de fotografías. Al principio, al igual que ocurriera con las fotografías de pioneros como Sandow, el énfasis se ponía en la fuerza como único elemento de importancia en la imagen: el desarrollo muscular y el volumen corporal eran protagonistas absolutos. El paulatino desarrollo profesional de los estudios dedicados a este tipo de imágenes dio paso a que poco a poco se utilizaran recursos encaminados a elevar la categoría estética de la imagen, ofreciendo una excelente oportunidad para la creación artística y para abrir un espacio de expresión donde el discurso homoerótico tenía cabida. Los fotógrafos, así, tenían la posibilidad de apelar a la subjetividad del espectador a través de una serie de códigos y subtextos que sólo unos pocos eran capaces de descifrar. Todo ello permitió, a la vez, el desarrollo de estilos individuales y personalidades artísticas concretas. Destaca de este momento la obra de **EDWIN F. TOWNSEND**, quien comenzó realizando retratos de actores de Broadway en su estudio neoyorquino y encontró en la fotografía de fisioculturistas no solo un medio de subsistencia sino un medio de expresión que le trajo la celebridad. Su trabajo con el retrato artístico, le permitió adquirir una notable experiencia con el uso de la luz y una concepción estética que trasladó a sus retratos de hombres musculosos, en especial en las numerosas fotografías que realizó con

el modelo Tony Sansone (*Figura 93*) donde combinaba una mezcla de erotismo y la tradición culturista bajo una concepción pictorialista. Sus imágenes recogían una tradición clasicista que destacaba la perfección y belleza de las formas del cuerpo de Sansone que se presentaba no tanto como paradigma de hombre fuerte sino como modelo de hombre perfecto.

Fig.93: **Edwin F. Townsend.**
Tony Sansone, 1932



Las fotografías que Townsend realizó de Tony Sansone son muy numerosas y sirvieron para ilustrar sus publicaciones “*Modern classics*” (1932) y “*Rhythm*” (1935) donde el modelo ofrecía todo un catálogo de poses de reminiscencias clásicas o inspiradas en la danza. Sin embargo, es evidente que esta colaboración entre artista y modelo permitió a Townsend explorar las posibilidades artísticas y estéticas del medio realizando también una serie de fotografías donde se apartó de los convencionalismos propios de este género para retratar el cuerpo de Sansone en poses relajadas donde la perfección física no residía tanto en la tensión muscular sino en la belleza y la sensualidad que emanaba del cuerpo del modelo (*Figura 94*) lo que es claro indicativo de la intención de Townsend de explorar el potencial homoerótico de este tipo de fotografías.

Este tipo de imágenes no eran un hecho aislado. En los años anteriores a la 2ª Guerra Mundial, y aunque nunca fuera algo reconocido públicamente,

la inclusión de elementos cargados sexualmente en las fotografías de fisioculturistas o deportistas comenzó a ser frecuente. La manera en que se fueron introduciendo los elementos sexuales fue paulatina y muy sutil mediante el empleo de poses mas sugerentes o atrevidas, una iluminación focalizada y elementos decorativos que resaltasen la carga sexual de una manera soterrada.



Fig. 94: **Edwin F. Townsend.** *Tony Sansone* circa 1930

El renovado interés por el naturismo decimonónico en Centroeuropa se convirtió en la respuesta a la idea de relacionar la perfección física, el ideal clásico y la superioridad racial sobre todo a partir de la obra del Jefe de la Escuela del Ejército Alemán para el ejercicio físico, Hans Surén, que publicó a mediados de los años 20 dos obras de referencia que alcanzaron una gran popularidad: “*Gymnastik*” y “*Hombres al sol*” que exaltaban el ejercicio físico e iban ilustrados con fotografías de **Kurt Reichert**. El impacto de estas publicaciones y la acogida de las ideas que preconizaban, provocó que revistas americanas y británicas se hicieran eco y marcaran el camino editorial a seguir. Aprovechando la coyuntura favorable, Lawrence Woodford publicó en el Reino Unido “*Physical Idealism and the act of posing*” en 1930 que versaba sobre su idea de la belleza masculina con referencias a textos de Edward Carpenter, cuyas ideas iban encaminadas a la popularización de una manera natural de vivir ajena a todo tipo de militarismos que incluía la

liberación sexual. También en estos primeros años de la década vio la luz “*Manhood*” de Douglas Stewart cuyo discurso se centraba en la necesidad de alcanzar la belleza física como evocación de los ideales clásicos. En este texto las imágenes iban firmadas por **Stephen Glass** quien adoptó unas poses relajadas no exentas de sensualidad.

La adquisición de un subtexto homoerótico a partir de los años 30 en estas fotografías adquiere mayor relevancia si tenemos en cuenta que la producción de este tipo de imágenes estaba destinada exclusivamente a un espectador masculino con el fin de provocar una reacción (admiración, voluntad de emulación, deseo) ante un cuerpo que se mostraba bello en su perfección. Son fotografías que aludían a un entorno exclusivamente masculino, el mundo de los gimnasios que empezaban a popularizarse y que facilitaban la apreciación del cuerpo de un hombre por los ojos de otro.

Una de las publicaciones pioneras fue *Strenght and Health (Fuerza y salud)* fundada por Bob Hoffman¹⁵ a través de su compañía York Barbell interesada en promocionar la importancia de la nutrición y los complementos proteínicos en el desarrollo muscular del cuerpo. Esta publicación fue pionera en la creación de un servicio de “*Pen Pals*” o amigos por correspondencia para poner en contacto a unos culturistas con otros para intercambiar impresiones por carta incitando a la amistad entre iguales. *Strenght and Health* era una publicación libre de cualquier intención más allá de lo estrictamente relacionado con el entrenamiento y las fotografías que la ilustraban carecían del embellecimiento artístico que hubieran resaltado la imagen de los modelos eróticamente, sin embargo, fue una de las primeras publicaciones que se atrevió a mostrar hombres semidesnudos en su portada.

¹⁵ Para un estudio más detallado sobre la labor de Bob Hoffman puede consultarse: FAIR, John D.: *Muscle town USA. Bob Hoffman and the manly culture of York Barbell* Penn State Press. Filadelfia, 2008.



Fig. 95: *Strenght and health*. Núm. 1, Diciembre 1935



Fig. 96: *Your Physique* 1939

Su gran competidora era *Your Physique* fundada en 1939 por Joe Weider¹⁶ (cofundador en 1948 de la Federación Internacional de Fisioculturismo) que hacía hincapié en el ejercicio físico como elemento fundamental para el desarrollo de la personalidad. Una las novedades de esta publicación fue la solicitud de fotografías amateur de sus lectores con la excusa de un concurso que le servía para alimentar sus páginas de modelos de manera gratuita. Las fotografías se acompañaban de consejos para la práctica del deporte y de directrices específicas (relacionadas con la antigüedad clásica) a la hora de participar en estos concursos.

Ambas revistas, conscientes del atractivo que este tipo de publicaciones tenía para la comunidad homosexual (carente de referentes e imágenes que alimentaran sus fantasías eróticas) y el valor dual de las fotografías, ponían un esmerado cuidado en censurar las perspectivas frontales y la visión de los genitales o taparrabos excesivamente reveladores

¹⁶ Para un estudio más detallado sobre la labor de Joe Weider puede consultarse: WEIDER, Joe y WEIDER, Ben: *Brothers of iron: building the Weider Empire*. Sports Publising. 2006.

aunque no podían evitar eliminar las referencias homoeróticas al utilizar los referentes de la Antigüedad Clásica en muchas ocasiones para ambientar las imágenes.

Desde un principio todas las publicaciones destinadas al desarrollo físico del hombre estaban repletas de reportajes sobre salud, consejos de todo tipo para una mejora en la vida cotidiana del hombre a través del ejercicio físico, consejos para posar y sacar partido a la musculatura, etc. todos ellos artículos carentes de ambiguas referencias y cuidada moral.

El auge de las revistas de fisioculturismo en la década de los 30 facilitó la aparición de una primera generación de fotógrafos dedicados a este tipo de fotografías:

- a) **AL URBAN** (1917- 1992). Artista muy meticuloso con grandes conocimientos técnicos que comenzó a colaborar con estas publicaciones a partir de 1937. Fue uno de los mejores en su estilo y época al poner especial énfasis en los detalles y texturas para enfatizar las musculaturas y las cualidades de sus modelos. Practicante de fisioculturismo él mismo, entró en la fotografía con la idea de paliar las deficiencias que encontraba en las fotografías que se realizaban de sus compañeros. Profesaba un culto al cuerpo que supo trasladar a su producción retratando a sus modelos completamente desnudos (algo que las revistas posteriormente tenían que disimular difuminando los genitales) forzando las poses para destacar los músculos que solían quedar ocultos. También retomó algunos temas que ya habían sido utilizados anteriormente como el del amo y esclavo que ya retratara Townsend y que Urban recreó en un imagen equívoca en la que la intimidad creada en la actitud de los modelos agarrándose de la mano da lugar a múltiples especulaciones abriendo la puerta a una lectura homoerótica en

unos años en que este tipo de fotografías aún no se mostraba de manera tan clara y reveladora.



Fig. 97: *Al Urban Amo y esclavo*. 1930

Como ocurriera con muchos de sus contemporáneos, su carrera se vio afectada por numerosas acusaciones de obscenidad, lo que llevó a la confiscación de gran parte de su trabajo y la consecuente pérdida del mismo, lo que es indicativo del difuso margen expresivo en el que se movían estos artistas.

b) **LON OF NEW YORK [ALONZO HANAGAN] (1919-1999)**

Comenzó su carrera de la mano de Tony Sansone para muy pronto encontrar un estilo propio caracterizado por el empleo de modelos latinos y afroamericanos (algo infrecuente e incluso insólito para la época) y emplear una estética a la antigua (sobre todo en sus fotografías de finales de los 50 y los años 60). Sus numerosos problemas con la justicia debido a las denuncias por obscenidad y distribución de pornografía, le llevaron a reducir considerablemente su producción y dejar de firmar sus obras, lo que dificulta la identificación de las mismas para finalmente

abandonar su trabajo como fotógrafo en la década de los 60.

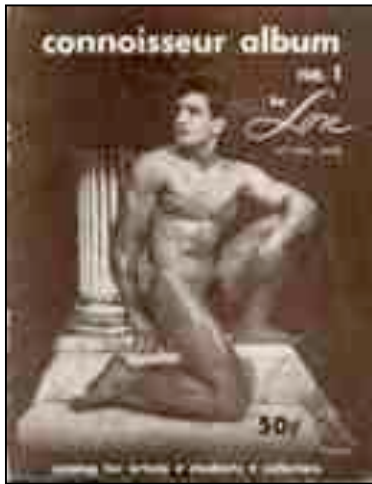


Fig. 98: **Lon of New York**, portada del monográfico dedicado a su obra en la revista 'Connoisseur'. Ca. 1940



Fig. 99: **Earl Forbes**. *Tony Sansone sentado*. 1937

c) **EARL FORBES**. Era un fotógrafo amateur que realizaba fotos con una cámara Kodak Brownie de 2,95 dólares. Hizo de la escasez de medios su virtud estilística y basaba su trabajo en la obra de Townsend. Siempre fotografiaba a los modelos totalmente desnudos para revelar todos los detalles de sus perfectas anatomías, por lo que posteriormente se pintaban los taparrabos para poder ser publicadas.

d) **ROBERT "GEBBE" GEBHART** (1901-1971) En la obra de este fotógrafo llaman poderosamente la atención aquellas imágenes que realizó fuera del estudio, lo cual no era la práctica habitual en este tipo de fotografías. La luz natural no era tan fácil de trabajar para crear los efectos deseados sobre la piel del modelo, sin embargo, Gebbe llegó a realizar series de fotografías en escenarios naturales para transmitir una sensación de cercanía y naturalidad en las poses y la idea del fisioculturismo. Curiosamente, Gebbe no

siempre mostraba la anatomía del modelo en su totalidad, sino que en algunas de sus fotografías éste aparecía cubierto en parte, de manera que resaltaba la musculatura de unos miembros en concreto mientras mostraba al modelo en una actitud más cotidiana y relajada. También destacan algunas fotografías que se apartan de las poses habituales empleadas por estos fotógrafos como muestra la figura 100, en la que la cámara adopta un punto de vista novedoso y que, como puede verse, no busca tanto destacar las cualidades físicas del modelo sino su potencial erótico.



Fig. 100: **Gebbe**. Circa 1940

- e) **GREGOR ARAX**. Estableció su estudio en París en los años 30 para fotografiar a los mejores fisioculturistas y atletas del país haciendo especial hincapié en la exaltación de la belleza de las fisonomías de los modelos, lo que convirtió a su estudio en lugar de referencia para este tipo de fotografías en Europa. A pesar de lo convencional de sus creaciones, la calidad de su trabajo le permitió colaborar con las revistas norteamericanas más prestigiosas del momento y que posaran para él grandes figuras del género como Steve Reeves o Russ Warner. Fue el fotógrafo oficial de grandes competiciones de fisioculturismo lo que le facilitó una red de

modelos dispuestos a ponerse frente a su objetivo. Su obra es, por lo general, bastante convencional y poco innovadora.

La verdadera edad de oro para las revistas por correo de fisioculturismo se inicia justamente al finalizar la 2ª Guerra Mundial gracias a los cambios sociales que se produjeron y al desarrollo de una subcultura homosexual o un homoerotismo consciente gracias a la fraternidad desarrollada entre soldados durante la contienda: *“The mobilization of society during the Second World War seriously upset patterns of daily life in America, as elsewhere, disrupting family stability and relations between the sexes. Men left home to spend years in the armed forces, often in sex-segregated situations. Young adults who in peace time might have settled early into marriage were able to seek other sorts of relationships, and there was a trend towards greater sexual permissiveness”*¹⁷. Ya en 1948 el Informe Kinsey¹⁸ había revelado la permeabilidad de la homosexualidad en la sociedad americana. Una década antes, había hablado de la importancia de la cultura física como evidencia de la existencia de la minoría homosexual, y este nuevo informe venía a corroborarlo con una progresiva mayor visibilidad representada por las cada vez mas populares revistas y fotógrafos dedicados casi en exclusiva en la producción de estas imágenes.

En los años de la posguerra circulaban mas de cien revistas distintas en el mundo anglosajón además de las que circulaban por Holanda, Alemania y Escandinavia. Los estudios fotográficos dedicados al fisioculturismo no

¹⁷ COOPER, Emmanuel: *op. cit.*, p. 100. [*“la movilización de la sociedad durante la Segunda Guerra Mundial afectó seriamente a las pautas de la vida cotidiana en América, como en los demás lugares, tambaleando la estabilidad familiar y las relaciones entre los sexos. Los hombres habían dejado su hogar para pasar años en las fuerzas armadas, a menudo en situaciones sexualmente segregadas. Los jóvenes que en tiempos de paz se habrían instalado tempranamente en el matrimonio, eran capaces de buscar otro tipo de relaciones y hubo una tendencia hacia una mayor permisividad”*.]

¹⁸ KINSEY, Alfred C.: *Sexual behavior in the Human Male*. Indiana University Press. Indiana, 1948

estaban monopolizados en los Estados Unidos pues existían prácticamente en casi todas las capitales occidentales democráticas. La mayoría de ellos trabajaban a pequeña escala, de manera artesanal e incluso amateur pero disfrutaban de una gran solidez comercial gracias a la continua necesidad de las numerosas publicaciones de nuevo material. La disponibilidad de modelos dispuestos a posar siguiendo las instrucciones de estos fotógrafos también había aumentado tras el conflicto al ser Hollywood un horizonte en el equipaje de muchos jóvenes que sentían la necesidad de vivir una vida mucho más amable y cómoda que la que les había tocado en suerte tras volver a sus hogares. Muchos de ellos no cobraban por posar con la esperanza de ser descubiertos en alguna publicación por un cazatalentos, aunque también hubo estudios que pagaban hasta 100 dólares por sesión permitiéndose así ejercer un mayor poder sobre el modelo y efectuar fotografías de desnudos frontales que reservaban para poder publicar en un futuro más permisivo.

La propia visibilidad provocada por la expansión del mercado editorial dedicado a este tema, alentó la represión en unos años dominados en los Estados Unidos por el inclemente Código de censura Hays lo que obligó a la habitual utilización de diferentes coartadas que disfrazaran el verdadero contenido o intención de las fotos y permitieran su publicación al estar consideradas fuera de toda influencia peligrosa. Las principales coartadas que se utilizaron fueron las que se habían utilizado en el siglo anterior:

a.- **Artística:** En algunas publicaciones, recurrieron ocasionalmente a un tipo de fotografías que presentaban una concepción y una ejecución que resaltaban los elementos artísticos y que, por ello, permitía la muestra del cuerpo en mayor medida (incluso desnudos frontales) y poses más atrevidas. Para poder vender este tipo de imágenes, muchos de los editores pedían una certificación de que los clientes eran estudiantes de arte o de fisiología. Algunas publicaciones, como *"Physique Artistry"* avisaban de manera visible: *"for the use and training of artists only"* or *"to be used in the study of*

the classical figure". Sin embargo, en muchas ocasiones, los modelos eran considerados demasiado jóvenes lo que sirvió para recibir denuncias por los defensores de la decencia y la oral en una serie de vistas que, generalmente se saldaron a favor de las editoriales¹⁹.

b.- **Naturismo**: Encontró un hueco en estas publicaciones con su filosofía que invocaba a la salud y a la belleza del cuerpo desnudo en armonía con la naturaleza. Aunque era algo más común en Europa que en los Estados Unidos, se dio a ambos lados del Atlántico en una mezcla de géneros que permitió la tolerancia legal. Los nudistas se consideraban gente poco peligrosa, poco numerosa y hasta cierto punto, objeto de broma. Poco a poco se fue renovando el interés por esta forma de vida y se fue extendiendo su presencia esporádica en estas publicaciones que elegían aquellas que mejor mostraban la perfección física del cuerpo masculino.

c.- **Clasicismo**. El recurso de utilizar las referencias a la Antigüedad Clásica fue uno de los más recurridos en tanto que permitía una fácil ejecución (simples elementos decorativos), la utilización de escenarios naturales en exteriores, y una serie de escenas grupales que hacían referencia a ciertos valores ambiguos de la Antigüedad. Las imágenes de luchas entre gladiadores permitían desplegar un amplio catálogo de poses encaminadas a mostrar el desarrollo muscular, pero también jugaban con el oculto placer que la visión del contacto corporal entre dos hombres provocaba entre un número considerable de lectores.

d.- **Deportiva**. Era la razón de ser originaria de estas publicaciones y coartada principal para la exaltación del cuerpo masculino. Era muy compleja pues mezclaba el periodismo con fotografías de culturistas, instrucciones para ejercitarse y anuncios para todo tipo de productos y servicios relacionados con el culturismo. Lo sorprendente es que a partir de un determinado momento el rostro se convirtió en un

¹⁹ Algunos de los casos más conocidos son "los juicios contra John Barrington" en el Reino Unido o el caso DSI en Minneapolis.

“músculo” esencial para mostrar, hasta el punto de convertirse en algo fundamental que obligaba a realizar (y publicar) primeros planos del modelo donde ya no aparecía el resto del cuerpo, llegando incluso a dar pie a la aparición de “*Face and Physique*” en Canadá.

A finales de los 50, con la relajación de la leyes censoras, se vio como la nueva década comenzaba con que estas coartadas (y en especial la deportiva) iban perdiendo rigidez; ya no era necesario forzar las poses designadas especialmente para mostrar determinados músculos y tampoco existía demasiado rigor a la hora de utilizar “tipos” específicos.

Como se ha hecho mención anteriormente, a lo largo de los cincuenta, se produjo una extraordinaria proliferación de revistas especializadas dedicadas al fisioculturismo²⁰. *Tomorrow's man* (1952), *American Manhood* (1952), *Adonis* (1954), *Men and art* (1954), *American Apollo* (1954), *Body Beautiful* (1954), *Grandeur* (1954), *Grecian Guild Pictorial* (1955), *Hercules* (1956), *Male Figure* (1956), *Male classics* (1957), *Popular man* (1957), *Male pics* (1957), *Mr. America* (1958), *Gym* (1959) *Male Physique* (1959), *Manual* (1959), etc. fueron algunos de los numerosos ejemplos de unas publicaciones que en muchas ocasiones no superaron la década ni la decena de ejemplares publicados y las que sobrevivieron, en su mayoría, lo hicieron gracias a la lealtad de sus suscriptores. Todas ellas favorecieron la apertura de estudios fotográficos especializados y el desarrollo de la carrera de muchos fotógrafos que vieron en este mercado editorial no sólo una constante fuente de ingresos sino también un campo importante para el intercambio profesional a través del intercambio de modelos estéticos, estrategias de mercado para darse a conocer, fuentes de inspiración, etc.

²⁰ El desarrollo de estas publicaciones llegó a superar todo tipo de previsiones hasta el punto que el fácil acceso a fotografías de hombres ligeros de ropa llevó en 1956 a *The National Office for Decent Literature of Chicago* a intentar su prohibición.



Fig. 101: Distintos ejemplares de algunas de las mas populares revistas fisioculturistas de los años 50.

Al principio en estas revistas aparecían en exclusiva las estrellas del circuito de competición y exhibición²¹ como Ed Fury, Steve Wengryn, Glenn Bishop, Billy Hill o Rick Wayne aunque paulatinamente las publicaciones se fueron abriendo a la colaboración de sus suscriptores, fisioculturistas amateurs que enviaban también sus fotografías para ser publicadas. Era una manera de fidelizar suscriptores y para ello también ofrecían espacio gratuito a determinados estudios para publicar sus trabajos. En cualquier caso, el denominador común de estas revistas era que seguían un patrón físico similar que personificaba al ideal americano: el joven blanco, de belleza limpia y masculinidad exacerbada. Los hombres de color o hispanos rara vez aparecían (sólo ciertos estudios como Lon of New York los incluían entre sus modelos) y ocasionalmente los nativoamericanos encontraban cierta visibilidad. Serán

²¹ En 1939 se había celebrado el primer certamen de Mister America y en 1948 se había creado el concurso de Mister Universo para culturistas aficionados y pasó a ser para profesionales a partir de 1952.

las revistas con una mayor tendencia hacia la ambigüedad, como *Physique Pictorial*, quienes utilizaron la diversidad racial como objeto de las fantasías homoeróticas que representaban en sus fotografías y las que, paulatinamente, se fueron abriendo a nuevos tipos que no respondían al prototipo de culturista, apareciendo modelos menos musculados o con vello. También era muy común que estas revistas no hablasen de temas propiamente relacionados con el mundo del deporte sino que se centraban en las peculiaridades de cada modelo. Sin embargo, en lugar de tener un enfoque mayoritariamente dirigido hacia consejos de alimentación, ejercicios para aumentar la masa muscular o el peso del modelo, se incluían breves comentarios sobre su biografía o aficiones y sobre sitios donde pasaban las vacaciones junto a otros jóvenes de características físicas similares.

Muchas de estas publicaciones no eran revistas en sí, sino catálogos fotográficos que se enviaban por correo a subscriptores interesados en el mundo del desarrollo muscular. Incluso el formato, más pequeño que el habitual en una revista, facilitaba su distribución a través del servicio postal. Este tipo de distribución respetaba el anonimato del consumidor y facilitaba el acceso a estas fotografías de numerosos admiradores. Servían además de foro para poner en común una serie de prácticas (en principio deportivas) y como vehículo para poner en contacto no solo a modelos y fotógrafos sino también a hombres que sintiesen la misma inclinación e interés por este tipo de fotografías.

Hay que indicar que la eclosión de estas revistas en esta década no fue una coincidencia. En diciembre de 1953, Hugh Hefner había lanzado una tirada de algo más de cincuenta y tres mil ejemplares de una nueva revista encaminada a alimentar las fantasías eróticas masculinas: *Playboy*. De alguna manera, el éxito de *Playboy* reveló la existencia de un comportamiento sexual fuera de la familia tradicional, una necesidad de alimentar fantasías sexuales más allá de la pareja tradicional, un gusto por la contemplación de la piel

desnuda y las poses provocativas que ayudaron a la permisividad hacia las revistas que utilizaban al hombre como objeto de contemplación y admiración y que, en muchos casos, eran una manera disimulada de crear un homólogo masculino a la revista de Heffner.

En cualquier caso, la gran contribución al mundo de las revistas fisioculturistas con un trasfondo homoerótico vino de la mano del joven **BOB MIZER**²² en 1951, año en que publicó el primer número de “*Physique Pictorial*”²³ que contenía fotografías de sólo tres modelos retratados en distintas poses que iban acompañadas por detalles personales como sus nombres, medidas corporales, aficiones y ocupación laboral. Unos años antes, en 1945, Mizer había fundado AMG (Athletic Model Guild) como agencia de representación de modelos culturistas ante el auge que estaban alcanzando este tipo de publicaciones. Instaló un estudio en su propia casa y él mismo se encargaba de tomar las fotos.

Bob Mizer estableció un exitoso negocio de distribución y venta de fotografías por correo. Ante la dificultad de publicar imágenes con una carga sexual explícita y la muestra de genitales, Mizer publicaba su revista como catálogo de la colección de fotografías de las que disponía para que sus “lectores” solicitaran un paquete de fotos completo del modelo por el que se sintieran atraídos. Por ello, Mizer no sólo incluía los datos personales de sus modelos sino que acompañaba las fotografías con unos signos que componían un código propio que destacaban los rasgos principales de la personalidad y

²² Para un estudio más detallado sobre la figura de Bob Mizer puede consultarse: HANSON, Dian: *Bob's World: the life and boy of AMG's Bob Mizer*. Taschen. Hamburgo, 2009.

JENSEN, Voker: *Bob Mizer: Athletic Model Guild: American Photography of the male nude 1940-1970* 2007

²³ Los primeros números de la revista se llamaban “*Physique Photo news*” pero cambió de nombre a los seis meses por “*Physique Pictorial*”. Comenzó con una tirada de 5000 ejemplares conteniendo mayoritariamente publicidad. Era de periodicidad trimestral y distribución gratuita, aunque pronto se estableció una cuota de suscripción, se redujo la periodicidad a los dos meses y se disminuyó la cantidad de publicidad para favorecer un mayor número de fotografías y mayor variedad de modelos.

los gustos sexuales de los modelos. Efectivamente, signos muy simples como flechas, círculos, asteriscos o cruces servían para conocer si los modelos eran o no homosexuales, el rol sexual que preferían, si se prostituían o si eran problemáticos entre otras muchas características. De esta manera tan reveladora, queda en evidencia que la verdadera intención de la publicación de Bob Mizer era la de distribuir fotografías de contenido erótico y sexual (no pornográfico) encubierta bajo la apariencia de una revista dedicada al culto al fisioculturismo.

Con la excusa de ser un catálogo de artistas dedicados a la producción de modelos para escuela de arte, los números de *Physique Pictorial* se llenaban de publicidad de pintores y artistas cuya producción se centraba en imágenes homoeróticas y que se daban a conocer entre un público hambriento de imágenes de este tipo. Tal es el caso de artistas como George Quaintance, Harry Bush o Tom of Finland, creadores de una imagería inequívocamente homosexual que llegaron incluso a ilustrar la portada de la revista (*Fig. 102*)



Fig. 102: **Tom of Finland.** Portada de *Physique Pictorial* ca. 1956

Con la intención de crear imágenes inspiradas en la antigüedad clásica que sirvieran de inspiración a futuros artistas (y enseñaran también a posar a futuros modelos), la revista-catálogo ofrecía una completa colección de fotografías que mostraban a los modelos individualmente, pero también en

parejas o grupos en escenas que recreaban modestamente y con pocos elementos un escenario romano y, sobre todo, escenas de lucha para poder introducir el contacto físico entre modelos, algo muy perseguido por el Código Hays. Poco a poco, gracias al éxito de Mizer en los sucesivos juicios en que se vio envuelto, fueron apareciendo imágenes que recreaban ciertas fantasías en las que el espectador podía proyectar su propio deseo incluyendo escenas con marineros, gladiadores, cowboys, policías, motoristas, etc. y que actuaban como vehículos de gratificación sexual para los suscriptores homosexuales²⁴. Ante la imposibilidad de recrear escenas en las que los modelos pudieran mostrar contacto físico de dudosa naturaleza, Mizer recreó toda una serie de escenas de lucha para justificaran la inclusión de un gran repertorio de sugerentes poses que burlaban así la férrea censura (*Fig. 103*) Estas fotografías escenificaban una serie de rituales homosociales de una manera acentuada, donde se enfatizaba la violencia del deporte erotizándola al tornarse en una dinámica sadomasoquista no exenta de placer. Era un juego de vouyerismo fácilmente identificable para hombres no homosexuales.

Physique Pictorial incluía también fotografías con gran sentido del humor donde desaparecía por completo la coartada clasicista para dar paso a escenas domésticas donde los modelos lucían su cuerpo con poca ropa pasando el aspirador, fregando los platos, escuchando música o leyendo revistas de culturismo. En estas escenas los modelos no eran siempre cuerpos de una gran desarrollo muscular sino modelos mas cercanos a un tipo medio que permitían una mayor proyección e identificación al lector. En este tipo de fotografías quedaba reflejada la tendencia homoerótica y homosexual en las imágenes de Mizer pues ya no forzaba las poses para destacar los músculos, sino que recreaba una serie de fantasías cercanas haciendo realidad el sueño de una cotidianeidad procedente de un hogar formado por dos hombres.

²⁴ Además en 1958 el Tribunal Supremo de los Estados Unidos dictó una resolución en la que este tipo de imágenes no eran consideradas obscenas permitiendo su distribución por correo apelando a la libertad de expresión.



Figs. 103 y 104: **Bob Mizer** *Interior de Physique*

Mizer fue arrestado en varias ocasiones e incluso llegó a pasar unos meses en la cárcel en el año 1958 por infringir la ley de correos al incluir en uno de sus envíos una fotografía de un modelo desnudo con una semi erección. En su apelación, el fundador de AMG insistió en que su revista no era pornográfica sino un servicio encaminado a la apreciación del cuerpo masculino para aumentar la conciencia sobre la importancia del cuidado del cuerpo entre la sociedad y eso le llevó a publicar los propósitos de *Physique Pictorial* que pudieran absolverle de cualquier delito: “1. To inspire: everyone to want to better himself. By the display of handsome, wholesome athletes, including both the superman as well as the trim natural types, it is hoped that each person may find those with whom he can identify himself and that he can make of his own body a more fitting temple of the sojourn of his soul. 2. To compliment and recognize those who have made laudable achievements with their bodies. 3. To appeal to the aesthetic sense of all. Some feel the body is nature's crowning achievement and a physique with ideal symmetry can display an infinite variety of pleasing arrangements. 4. To provide reference and examples for new artists and sculptures who want to join the great masters of the past in using the human form for the expressions

of mankind's highest ideas. 5. To encourage an interest in health”²⁵ (Vol.10, No1)

Paralelamente al desarrollo de su amplia colección fotográfica, Mizer amplió la actividad del AMG con la producción de películas que no eran sino la traducción al celuloide de las fantasías que recreaba con la cámara fotográfica. Así, sus suscriptores podían adquirir por correo no sólo un conjunto de fotografías sino películas de simples tramas y modesta producción que mostraban escenas con modelos en taparrabos que casi siempre acababan luchando ante la cámara permitiendo que ésta se recreara en el roce de sus cuerpos.

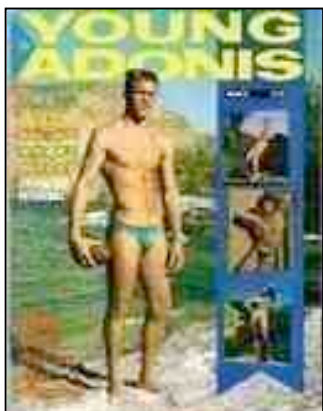


Fig. 105: Portada de *Young Adonis*. Marzo 1963

Unos años más tarde, en 1963, aprovechando que las leyes contra la obscenidad y la censura se iban relajando y la desnudez frontal iba siendo aceptada (aún de forma restringida) Bob Mizer editó la revista *Young Adonis*

²⁵ Physique Pictorial Vol 10. Número 1. 1960 [*“1. Inspirar: a todos aquellos que quieran mejorarse a sí mismos. Con la muestra de atletas bellos, incluyendo desde el superhombre a los tipos naturales mas esbeltos, se espera que cada persona pueda encontrar aquel con el que pueda identificarse y que pueda hacer de su cuerpo un templo que mejor encaje con el viaje de su alma 2. Cumplimentar y reconocer a aquellos que han conseguido los más laudatorios logros con sus cuerpos 3. Hacer una llamada al sentido de la estética. Algunos sienten que el cuerpo es la cima de los logros de la naturaleza y un físico con una simetría ideal puede mostrar una variedad infinita de variaciones complacientes 4. Ofrecer referencia y ejemplos para artistas noveles y escultores que quieren unirse a los grandes maestros del pasado utilizando la forma humana para la expresión de las grandes ideas de la humanidad 5. Aumentar un interés por la salud”*]

que pretendía ser una versión modernizada de *Physique Pictorial*, a todo color para competir con otras revistas similares y, de alguna manera, convertirse en la versión masculina de la cada vez más popular *Playboy*.

El éxito de la revista-catálogo de Bob Mizer coincidió con la edición de una revista de pequeña tirada (nunca superó los quinientos ejemplares): *One, the homosexual magazine*²⁶ (Figura 107), la primera revista abiertamente homosexual, dirigida a un público interesado en artículos referentes a una condición sexual alternativa, por lo que la revista no tenía un propósito erótico sino divulgativo y científico. Publicaba artículos reivindicando derechos homosexuales, denunciaba la homofobia y las terapias curativas, e incluía poemas de Whitman o Cavafis que exaltaban el amor homosexual. Su distribución se llevaba a cabo también por correo para suscriptores lo que desencadenó una batalla legal cuando el servicio postal de correos norteamericano se negó a distribuirla por considerar obsceno su contenido. La larga batalla legal se falló a favor de la revista en 1958 abriendo camino al resto de publicaciones que se beneficiaron de una mayor permisividad a partir de entonces. En 1972, tras los avances en la lucha por los derechos de la comunidad GLTB dejó de editarse.

Otro caso de gran interés fue la revista *The Young Physique* que se editó entre 1958 y 1968 y se convirtió enseguida en la revista más popular entre las de sus características. La peculiaridad que presentaba era la inclusión de un poster central que copiaba la idea de *Playboy* en el que se mostraba a un modelo completamente desnudo ocultando tan solo sus genitales. La inclusión de un poster central favorecía las poses mas relajadas del modelo en actitudes eróticas que contribuyeron al éxito de esta publicación. Su propietario era el magnate del fisioculturismo Joe Weider,

²⁶ El título provenía de una cita de Thomas Carlyle que decía “*a mystic bond of brotherhood makes all men one*” [“una unión mística de hermandad convierte a los hombres en uno solo”]

editor de *Muscleboy*, *Demi-Gods*, *Muscle teens* o la ya mencionada *Your Physique*.



Fig. 106: Portada de *The Young Physique*. ca. 1959

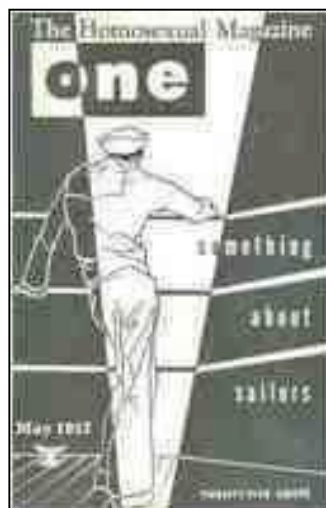


Fig.:107 Portada de *One, the homosexual magazine*. Mayo 1957

Con la llegada de los años sesenta, una nueva generación de revistas vio la luz a la sombra de una legislación más permisiva y una sociedad más ansiosa por consumir un tipo de fotografías caracterizadas por un erotismo más abierto: *MANual*, *Mars*, *Big and Go Huís*, *Muscles a go-go*, *Two*, *Drum* fueron algunos de los ejemplos más relevantes. Sin embargo, hay que tener en cuenta que el fenómeno de las revistas fisioculturistas con contenido homoerótico no proliferaron tan solo en los Estados Unidos. Ya desde el siglo XIX existían revistas dedicadas a este deporte en Francia (*La Culture Physique*) y el Reino Unido (*Health and Strenght*) que vieron aumentar su demanda durante la década de los cincuenta a la vez que aparecían títulos nuevos como *Apollon- Venus* en Francia o *Muscles* en Bélgica. Además de estas revistas autóctonas, algunas de las revistas americanas publicaron una edición especial para Europa, (caso de *The Young Physique* en Francia) esperando repetir el éxito alcanzado en los Estados Unidos, aunque el

fenómeno en Europa nunca llegó a las mismas proporciones que en Norteamérica.

Para que el desarrollo de estas revistas fuera posible fue necesaria la existencia de una extensa red de profesionales de la fotografía (a la vez que amateur que enviaban sus trabajos para ser publicados) que o bien a nivel personal o parapetados tras un estudio, proveyeron de un ingente material a las revistas fisioculturistas. Los modelos eran reclutados, generalmente, en gimnasios o certámenes culturistas pero otros muchos eran jóvenes de la calle que encontraban en el modelaje ocasional una buena oportunidad de obtener ingresos, aunque muchos estudios no pagaban a sus modelos. Ciertamente es decir que muchos de estos fotógrafos desarrollaron relaciones duraderas con algunos modelos con quienes mantenían una actitud protectora y paternal. Entre los fotógrafos más destacados dedicados a este tipo de fotografía, cabría destacar:

a) **BRUCE OF LOS ANGELES [BRUCE BELLAS] (1904-1974).**

Comenzó a fotografiar culturistas para las publicaciones especializadas desde su llegada a California a principio de los años cuarenta y obtuvo un éxito inmediato. Trabajando para las revistas de Joe Weider, por su objetivo pasaron algunos de los modelos más solicitados (como Joe Dallesandro, Ed Fury o Steve Reeves) y fue tal su popularidad dentro de la profesión que editó su propia revista: *Male figure*. En su trabajo destaca una tendencia a dotar a las imágenes de un acabado más artístico que fue aumentando conforme fue adquiriendo mayor libertad y reputación dentro de la profesión. Así, la iluminación se convirtió en un elemento fundamental alejándose del standard de la fotografía fisioculturista que utilizaba una luz plana (resultado de la gran cantidad de imágenes amateurs que se publicaban). Bruce of LA procuró destacar a través de la luz focalizada determinadas partes de la

anatomía del modelo para dirigir la atención hacia las mismas y ocultar aquellas que consideraba secundarias.



Fig. 108: **Bruce of Los Angeles**. Ca. 1968

Uno de los grandes logros de Bruce of LA fue la inclusión de un catálogo más amplio de tipos con la utilización de modelos menos convencionales que se alejaban de los hombres que practicaban el fisioculturismo y se presentaban con físicos menos desarrollados pero que facilitaban la identificación con un mayor número de lectores. Así, en sus fotografías no sólo aparecerá un modelo de hombre más cotidiano sino también una mayor diversidad racial, siendo él uno de los pocos fotógrafos que colocó frente a sus objetivo a hombres de color. De alguna manera, el fotógrafo abrió el camino a una imagería masculina cercana a las famosas *pin ups* femeninas (Fig. 108). Esta variedad de modelo, unido a la mayor variedad de poses, más atrevidas y sin relación directa con las propiamente fisioculturistas, indica la intención de Bruce Bellas de dotar a sus fotografías desde un momento temprano de un elemento homoerótico que respondiese a las fantasías eróticas de un mayor número de hombres.



Fig. 109: **Bruce of Los Angeles.** Mark Edwards, 21, 1973

Es por ello, que conforme las leyes lo hicieron posible, publicó fotografías con desnudos frontales en los que se observa también una interesante evolución en la manera en que se revelan los genitales, al principio discreta y casualmente hasta la introducción de erecciones explícitas.

Bruce Bellas fue también maestro en la recreación de fantasías eróticas con imágenes de parejas que se tocan disimuladamente mientras practican deporte, marineros que castigan a un compañero o vaqueros que se ayudan mutuamente a descalzarse en un pajar por poner algunos ejemplos y que de nuevo se alejaban de los convencionalismos de este tipo de fotografías. En algunas ocasiones, son sus referencias simbólicas a elementos sexuales (*Fig. 109*) las que hacen de sus fotografías un perfecto ejemplo del la presencia del homoerotismo en los trabajos de estos autores.

- b) **ALAN B. STONE** (1928-1992). Fue uno de los fotógrafos canadienses más prolíficos que publicó en gran parte de las revistas para fisioculturistas, especialmente en *Physique Illustrated* y *Face and Physique*. Llama la atención que Stone no solía recibir pago alguno por las fotografías que publicaba sino que a cambio

recibía espacio gratuito en la publicación para anunciar la venta de sus colecciones de fotografías que hacía llegar directamente a sus clientes.



Fig. 110: **Alan B. Stone**

Su vida en Canadá le ofrecía aún menos oportunidades de dar rienda suelta a sus propias fantasías por lo que se volcó en la composición de las mismas en unas fotografías que, en muchas ocasiones, también escapaban de los convencionalismos propios de las revistas culturistas para introducir imágenes relacionadas con el deporte y que llegaban en ocasiones a traspasar la barrera de lo permisible, como muestra la figura 110 en la que un rescate de un ahogado es la excusa para mostrar un beso entre dos hombres, una imagen que aún hoy resulta difícil de aceptar en la sociedad. La ambigüedad de la imagen queda patente ante la falta de dramatismo y tensión en la escena, la similitud de los modelos (el amor entre iguales) y la ausencia de una referencia acuática que justifique el ahogamiento.

- c) **DOUGLAS OF DETROIT [DOUGLAS JOULEFF]** (1919-1990). Siguiendo la estela de Bob Mizer, contribuyó a establecer una tipología para las fotografías fisioculturistas que fue seguida por muchos aficionados a este tipo de imágenes y fotógrafos

posteriores que siguieron su estela. Su obra se extiende en la década de los cincuenta y se detiene al finalizar ésta debido a los problemas que su trabajo le causó con la fuerzas del orden tras la confiscación y destrucción de sus archivos en una acción policial contra la obscenidad de la que no ser recuperó nunca. Durante los años cincuenta publicó en numerosas revistas especializadas caracterizándose su trabajo por tratar las fotografías de estudio como si fuesen retratos con el glamour propio de los provenientes de los estudios de cine. La iluminación, especialmente cuidada para crear efectos de luces y sombras que resaltasen la perfección física del modelo, provenían de su conocimiento de la pintura clásica y la utilización del claroscuro. Sin embargo, no fue éste el único elemento destacable de su obra, dado que sus aspiraciones artísticas le llevaron a experimentar en ocasiones con las imágenes aunque las revistas demandasen poca innovación. De este modo, existen diversos ejemplares en los que Douglas of Detroit utiliza la doble exposición como la figura 111 en la que esta característica sirve como alegoría homoerótica de lo anhelos de perfección y la autocomplacencia de los fisioculturistas consigo mismos y su privilegiado físico.

Fue un gran innovador, imaginativo y creador de unas imágenes que destacan entre las de sus contemporáneos por su originalidad y perfección en la ejecución. En ocasiones, su afán creador le llevó a la realización de fotografías que enlazasen con la tradición fotográfica del XIX y la obra de artistas que utilizaron mitos y símbolos religiosos como inspiración. Un buen ejemplo es la imagen de la figura 112 que se alza como una rareza dentro del mundo de las revistas fisioculturistas y que es una clara referencia a la imagen de San Sebastián y a la vez una representación de una fantasía sexual que se acentúa con la pose extasiada del modelo.

Douglas of Detroit además, fue pionero en mostrar los genitales masculinos en un tiempo en el que la persecución contra estas imágenes era más exacerbada y por ello tuvo que pagar un precio muy alto, pues fue la imagen de un policía que posó para él, la que provocó la intervención policial que acabó con su carrera.



Fig. 111: **Douglas of Detroit.** *Keith Maynard. Ca. 1955*



Fig. 112: **Douglas of Detroit.** *Desnudo atado a una columna. Ca. 1955*

- d) **RUSS WARNER** (1917-2004) Fue un atleta que compitió durante los años cuarenta y quiso, una vez finalizada su carrera competitiva, mejorar la calidad de las fotografías del género aportando su experiencia modelando y solventar las carencias con las que se había topado a lo largo de sus años frente a la cámara. Se convirtió así en uno de los fotógrafos más importantes de la costa Oeste norteamericana llegando a realizar más de 25.000 fotografías y 150 portadas a lo largo de su carrera protagonizadas por los mejores modelos. Su interés se centraba en resaltar el desarrollo anatómico de sus modelos a través de poses convencionales y otras más innovadoras (*Fig. 113*) en las que se potenciaba una idea de camaradería y compañerismo propia del mundo de deportistas en escenas en las que no faltaban cierta

complicidad e intimidad entre los modelos, resultado de la habilidad de Warner para crear un ambiente distendido en el estudio gracias a su experiencia previa en lides similares.



Fig. 113: **Russ Warner.** *Jack LaLanne y Jack Thomas, ca. 1954*

- e) **JEAN FERRERO** (1931) Fotógrafo autodidacta que comenzó a tomar fotografías de deportistas compañeros suyos y pronto fue reclamado por las publicaciones norteamericanas atraídas por sus imágenes que solían mostrar desnudos frontales con total naturalidad. La reputación de Ferrero alcanzó tal nivel que llegó a retratar a grandes artistas en Francia como Picasso, Chagall o Miró lo que le abrió la puerta de los círculos artísticos y le permitió comenzar una carrera como marchante de arte. La contribución de Ferrero a este tipo de revistas fue el apostar por unas imágenes de un erotismo explícito en la que los modelos se ofrecen abiertamente al espectador invitándoles a participar en la fantasía recreada por Ferrero (*Figura 104*). Para poder llevar a cabo la venta por correo de este tipo de imágenes, Ferrero ideó el sistema de cubrir con una fina capa de gouache los atributos viriles del modelo que desaparecía fácilmente con un poco de agua una vez en las manos del comprador.

Fig. 104: **Jean Ferrero**



- f) **JOHN S. BARRINGTON** (1920-1991). Fue quien concentró la mayor parte de la producción británica de este tipo de fotografías desde 1948. Su trabajo le sirvió de excusa para documentar la oculta existencia del deseo homosexual y la sexualidad practicada entre hombres por las que sentía una inusual atracción para un hombre que se definía como heterosexual. Su trabajo le llevó varias veces a prisión lo que no le impidió mantener un negocio clandestino de venta por correo de imágenes semi pornográficas. Lo mejor de su producción se encuentra entre 1958 y 1968 años en los que, a pesar de sus rudimentarios medios, fue capaz de fotografiar jóvenes fuera del estudio en instantáneas llenas de espontaneidad, captando momentos de gran intimidad y relajación en su relación con el objeto fotografiado. Además Barrington huyó en todo momento de toda estilización y clasicismo para convertir sus fotografías en imágenes más inmediatas y cercanas. Editó varias publicaciones en el Reino Unido con su material: en 1954 publicó la primera revista de arte masculino *Male model monthly* a la que siguieron otras publicaciones hasta finales de los años setenta (*MAN-ifique*, *FORMosus*, *Superb youth*, *Youth in the sun*) momento en que su trabajo quedó desfasado frente a los nuevos gustos y costumbres de la comunidad gay.

g) **DON WHITMAN** (†1998). Fue el impulsor de *Western Photo Guild* un estudio especializado desde 1947 en fotos de fisioculturistas tomadas en escenarios naturales. Whitman combinó la grandiosidad de los paisajes de las Rocky Mountains con la perfección de los cuerpos de sus modelos en unas fotografías que pronto se hicieron muy populares entre los coleccionistas del Medio Oeste. Whitman, además, no descuidó la labor de estudio realizando un trabajo a la altura de sus máximos competidores, llegando a incluir escenas de la falsa cotidianeidad de los modelos que resultaban de gran atractivo entre sus suscriptores (*Figura 105*). Una de las características de Whitman era la utilización de puntos de vista bajos que resaltaban la monumentalidad de las proporciones corporales y, además, centraba la atención en la zona genital, aún cuando fue un fotógrafo que tardó mucho en incluir desnudos frontales en su producción.



Fig. 105: **Don Whitman**

Durante la década de los 50 fueron muchos más los artistas que encontraron en la venta de fotografías por correo un medio de vida y una vía de expresión que, aunque encorsetada en unos cánones limitados, les permitió desarrollar una carrera en el sector. **The Ritter Brothers, Lon of London, John Graham, Peter Dobing, Basil Green, George Stockton, Troy Saxon** son algunos de los nombres que hoy en día resultan desconocidos y que desaparecen ante la atención que algunos de sus más ilustres colegas reciben, al igual que ocurre con la labor de estudios fotográficos especializados como el de H. Lynn Womack, Galaxy, Hussar Studio, Great Western Studios, Kris studio, Melan Studios, etc., todos ellos prueba de la eclosión de este tipo de fotografías en los años cincuenta y razón por la cual en la década siguiente se produjo una saturación del mercado y una caída del interés por parte de los suscriptores que encontraban el contenido falto de innovación, repetitivo y el contenido editorial carente de interés ante la acumulación de anuncios. La aparición de fotógrafos más atrevidos que aprovecharon leyes más permisivas que favorecían la realización de imágenes de desnudos, de erotismo directo y sin utilizar la excusa fisioculturista (lo que permitía la introducción de una nueva y más amplia tipología masculina) fue la sentencia final que desencadenó la paulatina desaparición de unas publicaciones que habían contribuido de manera extraordinaria a normalizar la objetivización del hombre en fotografía y su desarrollo como entidad erótica.

III. La fotografía homoerótica generada por el cine

Cuando unos años después de la invención del cinematógrafo se empezaron a realizar películas de ficción para atraer a un público que había perdido la capacidad de sorprenderse ante las imágenes en movimiento, los actores comenzaron a adquirir un valor profesional que se fue desarrollando a gran velocidad hasta convertirse en pieza clave de la maquinaria cinematográfica. La introducción de una narrativa centrada en personajes de ficción obligó a realizar cintas que potenciaban la fuerza dramática de la actuación por medio de planos medios y primeros planos que acercaban al actor al espectador, convirtiendo sus rostros en imágenes cercanas y cada vez más familiares. De esta manera, la demanda de películas con determinados actores comenzó a aumentar significativamente, alimentada, además, por los artículos que a partir de 1907 comenzaron a aparecer en la prensa examinando el trabajo del actor de cine.

Las productoras pronto se dieron cuenta del poder de los actores como elemento crucial para la venta de una película y, aunque se mostraban reticentes al principio a dar a conocer los nombres de los actores y evitar así que éstos aumentaran sus exigencias salariales, pronto comenzaron a construir identidades como las de Bronco Billy o Ben Turpin, personajes que eran fácilmente reconocibles y que aparecían en cintas cuyo esquema se repetía una y otra vez satisfaciendo las demandas del público.

Ante esta realidad, los estudios norteamericanos de cine, desde el principio, comenzaron a construir “estrellas” poniendo en marcha una maquinaria publicitaria que se entendía como una gran inversión, la cual, bien manejada, revertía una gran cantidad de beneficios. Las identidades de estas estrellas se convirtieron en elemento de mercado, los departamentos de publicidad eran los responsables de construir y diseminar la imagen de

determinados actores “gancho” con pósters, fotografías, diapositivas con sus mejores imágenes en los intermedios de proyecciones en el cine, artículos en periódicos y revistas, apariciones personales y entrevistas en la radio, etc.. Cada estudio contaba con un director de publicidad encargado de sacar el máximo rendimiento de la exposición pública de una estrella de cine. Para medir el valor de las estrellas, se contrataron compañías encargadas en realizar estudios de mercado para llevar a cabo evaluaciones sobre la popularidad de los actores, cuantificándola y tasando su valor económico. Éstos no eran sino mecanismos de construcción y promoción de una serie de imágenes que se individualizaban cuidadosamente. Obviamente, las estrellas de cine eran gente muy diferente entre ellos y era necesario, por tanto, construir una identidad popular totalmente individualizada para cada uno.

Cada nombre se convertía, así, en sinónimo de marca, signo de una determinada identidad, de una determinada imagen que se proyectaba no solo desde la pantalla, sino también desde todos los vehículos publicitarios que se ponían a su disposición. El nombre del actor iba, de este modo, asociado a una personalidad filmica que ayudaba a asociar actuaciones en películas distintas (la representación de un personaje a través de varias películas). Pero el desbordante interés del público por la vida de los actores fuera de la pantalla, obligaba al estudio a controlar la construcción de la identidad del actor fuera de la pantalla para usarla luego en su beneficio para la promoción de sus filmes.

La imagen que de estos actores se proyectaba estaba cuidadosamente construida atendiendo a varios factores: (1) físico, (2) los papeles que interpretaba, (3) el material que se distribuía para promocionar sus películas y aumentar su fama y (4) los rumores y cotilleos que alimentaban la curiosidad del público, satisfechos de acceder a la parcela privada de su actor favorito y que contribuían a “humanizar” a los personajes que categorizaban de “dioses” en una pantalla. Como apunta De Cordoba *“the image was first of all, a physical image, one that circulated through films and then, as the publicity*

*apparatus began to take shape, through photos in magazines, newspapers, postcards, and song slides. The recognition of a specific actor's image was basic to the emergence of the picture personality”*²⁷

Con la emergencia del *star system*²⁸ se desarrolló toda una maquinaria de promoción de actores dedicada a distribuir todo tipo de información y material gráfico como pósters, fotos para acompañar la exhibición del filme, fotos firmadas que se enviaban por correo, etc. encaminada a la construcción de una imagen de representación de una determinada identidad que respondiese a los intereses del estudio para el que trabajaba el actor en cuestión, proceso muy complejo dado que *“the star's identity is intertextual, and the star system is made up in part of those ongoing practices that produce the intertextual field within which that identity may be seized by curious fans”*²⁹, es decir, la identidad generada sobre la figura de un actor era producto de un todo: películas, entrevistas, fotos publicitarias, etc. y su nombre hacía referencia no solo a una persona sino a una identidad que se extendía mas allá de la película abarcando además otras películas, la publicidad precedente y todas las prácticas extrafilmicas.

²⁷ DE CORDOVA, Richard: *Picture personalities. The emergence of the Star System in America*. University of Illinois Press. 2001, p. 85. [*“la imagen era lo primero de todo, una imagen física que circulaba a través de las películas y luego, cuando el aparato publicitario empezó a tomar forma, a través de las fotos en las revistas, periódicos, postales y hojas de música. El reconocimiento de la imagen de un actor específico era crucial para la emergencia de la personalidad filmica”*].

²⁸ Nombre con el que se conoce el sistema de los estudios de cine para lanzar la carrera de los aspirantes a actores con contratos en exclusiva y un férreo control sobre sus carreras que incluía la participación en el aparato promocional no sólo de la película sino también de su personalidad fuera de la pantalla. Durante los años que duraba el contrato, el estudio retenía la opción exclusiva de usar sus servicios y así controlaba la construcción de su imagen y su carrera. A veces los contratos se extendían a la cobertura de sus vidas privadas diseñadas de manera que se protegían de las posibilidades del comportamiento de las estrellas que resultaran escandalosos o contradictorios con su imagen. El contrato controlaba su vida dentro y fuera de la pantalla.

²⁹ *Ibíd.*, p 12. [*“la identidad de la estrella es intertextual y el star system está construido en parte por las continuas prácticas que produce el campo intertextual dentro del cual la identidad toma forma gracias la curiosidad de sus los admiradores.”*]

Toda la información que el público recibía de sus actores favoritos, ya fuera por los vehículos filmicos que explotaban su “persona cinematográfica” o las imágenes que podían encontrar en las revistas para fans alimentaban las fantasías y la atracción hacia ellos. Las fotografías promocionales ofrecían una imagen muy estudiada y cuidadosamente preparada en donde los actores aparecían como seres inalcanzables, con una imagen casi irreal, envueltos en el glamour del que sus admiradores carecían; eran imágenes que invitaban a soñar con el acceso a unas realidades que les resultaban inalcanzables en donde jugaba un papel fundamental el deseo de parecerse a ellos, de ser como ellos o incluso un deseo sexual ante la imagen de un hombre básicamente perfecto e inalcanzable.

Los productores y los estudios cinematográficos fueron conscientes de esta curiosa intersección y lo utilizaron a su favor para la venta de películas ejerciendo un férreo control sobre la información que se generaba en torno a cada uno de los actores bajo contrato. Así, fueron creando un curioso sistema cuyo discurso se basaba en una lógica de secretos y revelaciones que se generaban y dosificaban inteligentemente para crear el suficiente interés por los actores y sus trabajos, un sistema que manejaba como un actor se presentaba dentro y fuera de la pantalla. El objetivo final, en definitiva, era desarrollar la fascinación del público intensa y beneficiosamente. En este sistema, la vida sexual e íntima de los intérpretes participaba de manera activa pues es el elemento que ofrecía el conocimiento total de la identidad del actor; la identidad de la estrella era el objeto y se buscaba la verdad de esta identidad en todo aquello que se escondía bajo la superficie visible, en la esfera privada que se asumía era, fundamentalmente, lo relacionado con su conducta sexual: *“our involvement in stars is linked not merely to their status as objects of our sexual affection, but to the way the star system engages us in the very processes*

through which our society constitutes sexuality as an object of knowledge and fascination”³⁰.

La atracción del público por los actores de la gran pantalla se iba consolidando de manera que la barrera entre el actor y los personajes que éste interpretaba desaparecía para el público que extendía la admiración por un determinado personaje, sus valores y sus acciones a la vida privada del actor que le daba vida. Así, la personalidad de las estrellas de la pantalla comenzaron a responder a un efecto de representación, a la ilusión creada en torno a un personaje de ficción que se extendía fuera de la narración, asentándose el concepto de “estrella de cine”: *“the fascination over the players’ identities was a fascination with a concealed truth, one that resided behind or beyond the surface of the film. The actor first appeared as the revelation of the mystery of the labor behind filmmaking; the picture personality appeared as the revelation of the “real” names and personalities of the actors; and the star appeared as the revelation of the pictures personalities’ private identities outside the films*”³¹.

La forma por tanto de captar al público era, principalmente, por medio de la identificación y el deseo. El elemento de identificación entre espectador y actor se convertía además en la clave de una industria que supo ver la complejidad del fenómeno. Como dice John Ellis la identificación del espectador no se reduce simplemente a que los hombres se identifiquen con los personajes masculinos y las mujeres con los femeninos, el deseo generado

³⁰ Ibíd. p. 143 [*“nuestra participación con las estrellas de cine está vinculada no sólo a su condición de objetos de nuestro deseo sexual, sino también a la forma en que star system que nos involucra en los procesos a través de los cuales nuestra sociedad constituye la sexualidad como un objeto de conocimiento y fascinación”*]

³¹ Ibíd. p. 140 [*“la fascinación sobre las identidades de los actores era una fascinación con una verdad oculta, que residía detrás o más allá de la superficie de la película. El actor apareció al principio como la revelación del misterio de la mano de obra detrás del cine; la persona cinematográfica apareció como la revelación de los nombres y personalidades verdaderos de los actores, y la estrella apareció como la revelación de las identidades privadas de estas personalidades fuera de las películas”*].

desde la gran pantalla es mucho mas complejo y transgrede identidades y roles. La identificación es, por tanto, múltiple e incluso contradictoria. Hay muchas formas de identificación, unas asociadas con el narcisismo y otras con las fantasías y los sueños que forman la complejidad del individuo: *“identification involves both the recognition of self in the image on the screen, a narcissistic identification and the identification of self with the various positions that are involved in the fictional narration: those of hero and heroine, villain, active and passive character. Identification is therefore multiple and fractured, a sense of seeing the constituent parts of the spectator’s own psyche paraded before her or him”*³²

Independientemente de la imagen que los estudios quisieran construir para sus actores, el público acababa siempre por construir su propio significado recurriendo a su percepción personal y a la diferente interpretación que de ellos llevaban a cabo acomodándolos a sus necesidades particulares. El actor era un texto, un signo que el público interpretaba según fuesen las circunstancias personales, sociales, culturales o históricas³³. De este modo, dado que las estrellas de cine eran el cimiento de la industria cinematográfica, los estudios trabajaron en la creación de una serie de modelos de identificación diferenciados entre sí permitiéndose así la atracción del mayor número posible de público.

Desde 1913, la cuestión de la existencia del actor fuera de su trabajo en la gran pantalla comenzó a centrar el discurso. Los estudios mostraban de manera convincente que los actores vivían una vida saludable y convencional

³² ELLIS, John: *Visible fictions*. Taylor & Francias Ltd. Londres, 1992, p. 43. [*“la identificación conlleva tanto el reconocimiento de uno mismo en la imagen de la pantalla, una identificación narcisista como la identificación de uno mismo con las distintas posturas que intervienen en la narrativa: aquellas relacionadas con el héroe o heroína, el villano, el personaje activo y pasivo. La identificación es así múltiple y fracturada, un sentido de ver las partes que constituyen la psicología del espectador paseándose ante él o ella”*]

³³ De hecho, estas modas o gustos del público son un buen indicador de los tiempos, con la aparición de nuevos tipos..

detrás de la pantalla, son ídolos que aparecen en fotografías mostrando su vida familiar, la intimidad de su casa, practicando deporte o realizando actividades cotidianas. Sin embargo, la imagen de los actores empezó a verse afectada con las noticias sobre determinados hechos de su vida privada, “*with the star scandals the star became a site for the representation of moral transgression and social unconventionality*”³⁴. Esto no afectó negativamente a la carrera de los actores, en muchos casos, los departamentos de publicidad de los grandes estudios supieron canalizar los escándalos en beneficio de los actores construyendo personalidades rodeadas de un mayor interés, complejidad y misterio acorde con los papeles que interpretaban en las películas. De esta manera, a partir del inicio de la década de los veinte, el discurso cambió y se introdujeron temas como el adulterio, el divorcio, ciertas alusiones a la homosexualidad, las drogas y otros tipos de transgresiones. Había quedado claro desde el principio que las estrellas eran diferentes a los demás en su inigualable belleza y ostentosa riqueza; a partir de ese momento, también se mostraron diferentes en su comportamiento. La permisividad de estos años facilitó el proceso y, al aparecer referencias a temas sexuales de manera más directa en los argumentos, comenzó a explotarse el potencial sexual de las estrellas de cine que resultaba muy atractivo para un público ávido de encontrar unos modelos de referencia con los que soñar o reflejar sus aspiraciones.

La preponderancia masculina en el mundo del cine hizo que gran parte de la semiótica relativa a las estrellas masculinas respondiera a la necesidad de mostrar un yo ideal, modelo con el que se identificase el espectador y al que aspiraba parecerse aunque a la vez resultara una fuente de frustración al ser algo que el sujeto rara vez podría alcanzar. La atracción por los modelos mostrados en la pantalla y en las fotografías publicitarias no sólo respondía al reclamo (menor o mayormente) erótico sino a la construcción de un ego ideal, mas poderoso, perfecto y completo concebido en el momento original de

³⁴ DE CORDOVA, Richard: *op. cit.* p. 117. (“*con los escándalos, las estrellas se convirtieron en un referente para la representación de la trasgresión moral y la sociedad no convencional*”).

reconocerse frente al espejo, a la fantasía narcisista que soñaban con un yo poseedor de autoridad, autoestima, seguridad, control y poder. Desde que en 1894 Dickson filmara a Eugene Sandow³⁵ y otros nombres del vaudeville, el placer de la contemplación de un modelo determinado de hombre ha sido moneda común entre los espectadores masculinos.

En las primeras décadas del siglo veinte las narrativas cinematográficas hacían hincapié en representaciones idealizadas de la masculinidad. *“Weakness in men rather than strength in women has consistently been seen as the connection between sex role behavior and deviant sexuality(...). A nation of immigrants recently mesmerized by the flicker of the nickelodeon seized the larger-than-life images of the silent screen to play out its own dream of itself, and there was little room for weakness in the telling. Suspicions of inadequacy, however, were rife. The predominantly masculine character of the earliest cinema reflected an America that saw itself as a recently conquered wilderness. Actually there was not much wilderness left in the early twentieth century, but the movies endlessly recreated the struggles, the heroism and the romance of our pioneer spirit. (...) Men of action and strength were the embodiment of our culture, and a vast mythology was created to keep the dream in constant repair. Real men were strong, silent and ostentatiously unemotional”*³⁶, las tramas, por lo tanto, mostraban una clara diferencia entre el hombre que era capaz de mostrar su masculinidad (actuando como un héroe,

³⁵ Hoy en día esta cinta se conoce como “Sandow n° 2” y tiene una duración de 15 minutos.

³⁶ RUSSO, Vito: *The celluloid closet. Homosexuality in the movies*. Harper Perennial. Nueva York, 1987, p. 5. [“La debilidad de los hombre, más que la fortaleza en las mujeres, siempre ha sido considerada como la conexión entre la conducta del rol sexual y la sexualidad desviada (...). Una nación de inmigrantes recién hipnotizados por el parpadeo del Nickelodeon se apoderó de las imágenes más grandes que la vida del cine mudo para formar un sueño de sí mismo, donde había poco espacio para la debilidad. Las sospechas de insuficiencia, sin embargo, eran abundantes. El carácter predominantemente masculino de las primeras películas refleja a unos Estados Unidos que se veían como un desierto recién conquistado. En realidad no quedaba mucho de salvaje en el siglo XX, pero las películas recreaban sin descanso las luchas, el heroísmo y el romance de nuestro espíritu pionero. (...) Los hombres de acción y fuerza eran la encarnación de nuestra cultura, y una vasta mitología fue creada para mantener el sueño en constante reparación. Los hombres de verdad eran fuertes, silenciosos y sin emociones ostentosas”]

enfrentándose a los villanos, salvando de los peligros a la comunidad) de los hombres que no y que, por ello, perdían validez y estando considerados al mismo nivel devaluado de las mujeres: *“The line between the effeminate and the real man was drawn routinely in every genre of American film, but comedies more often allowed the explicit leap to the homosexual possibilities inherent in such definitions. Indeed, the relationship between sissyhood and real homosexuality was born in the “anything can happen” jest of silent comedy. The outrageous nature of such films left a lot of room for nonsensical possibilities, and occasionally real sexuality of a “different” nature would intrude as one of them, though it was never taken seriously as a realistic option”*³⁷.

En estos años, actores como Mack Sennett, Buster Keaton, Charles Chaplin o Harold Lloyd representaron un héroe de a pie, cercano aunque en ocasiones mostraban un lado débil y tímido que les era permitido por su gran capacidad para hacer reír. Su “falta” de masculinidad les convertía en personajes asexuados en los que tan solo el atisbo de una aspiración romántica les era permitido en contadas ocasiones. En Europa, sin embargo, en estas mismas fechas, se van a producir filmes que ofrecían otras opciones al modelo de hombre, siendo el caso más extremo quizás, una película producida por Magnus Hirschfeld en 1919 y dirigida por Richard Oswald, (*“Anders als die Andern”/“Diferente a los demás”*) que defendía sin sensacionalismos la homosexualidad con ciertos toques propagandísticos.

En la segunda década del siglo XX, las estrellas de cine ya eran un fenómeno cultural de grandes dimensiones y su identidad dentro y fuera de la

³⁷ *Ibíd.*, p. 17 (*“La línea entre el afeminado y el hombre real se establecía de manera rutinaria en cada película americana de género pero las comedias permitían más a menudo el salto explícito a las posibilidades homosexuales inherentes en tales definiciones. De hecho, la relación entre los comportamientos afeminados y la homosexualidad real nació de la broma del ‘todo es posible’ de la comedia muda. La escandalosa naturaleza de tales películas dejaba mucho espacio a posibilidades sin sentido y a veces la sexualidad real de una naturaleza ‘diferente’ se introduciría como uno de ellos, aunque nunca se tomó seriamente como una opción realista”*).

pantalla alto totalmente desarrollado y planificado. El sólido control de los estudios permitió que se incluyeran cláusulas morales en los contratos obligando a los actores a seguir un tipo de conducta determinado que no fuese en contra de su personalidad cinematográfica. A la vez, existía la necesidad de crear cierta distancia entre la identidad del actor y su imagen en la pantalla para que las revelaciones de su vida privada no fueran contradictorias con esta última. Dentro de toda esta maquinaria de promoción el atractivo físico o *sex appeal* que emanaba de las estrellas comenzó a jugar un papel fundamental. Aquellos actores dotados con un físico privilegiado no solo acaparaban mayor atención e interés entre sus admiradores sino que interpretaban papeles que permitían explotar estas características físicas para solaz de la audiencia.

La primera gran estrella masculina fue **Douglas Fairbanks**. Su significación es muy importante dado que fue un producto construido por los grandes estudios para potenciar una determinada imagen masculina que respondiera a los ideales de la época además de combatir los peligros que acechaban a la masculinidad de principios de siglo. Durante los años del cambio de siglo se popularizaron una serie de movimientos juveniles (como ya he mencionado, generalizados bajo la denominación “boy culture”) encaminados a redefinir la masculinidad como respuesta a una amenazante feminización cultural, a cimentar una sociedad formada por hombres. Estas asociaciones - Boy Scouts, the Woodcraft Indians, The Sons of Daniel Boone, o YMCA (Young Men’s Christian Association)³⁸-preconizaban la vida natural movimiento cultural dirigido a la reforma de la cultural de chicos. Para ellos, la imagen preconizada por Fairbanks en sus películas representaba un ideal de masculinidad, la aspiración final de todo hombre.

³⁸ Estas asociaciones o movimientos juveniles pretendían formar el carácter de los jóvenes inculcándoles los valores del buen ciudadano potenciando el desarrollo de una personalidad sólida por medio de una serie de actividades al aire libre y programas educativos. *The Woodcraft Indians* fue instaurada por Ernest Thompson Seton en 1902; *The Sons of Daniel Boone* en 1905 por Daniel Beard, y *Boys Scouts of America* en 1910. YMCA se había fundado en Europa en 1844 pero es ahora cuando alcanza un mayor desarrollo en los Estados Unidos.

Fairbanks encarnaba un ideal de masculinidad plena, atlética, vigorosa y entusiasta. Su identidad ofrecía una imagen de hombre sano, enérgico, optimista (su imperturbable sonrisa le hizo famoso), mezclada, en perfecto equilibrio, con ciertas cualidades más primitivas y salvajes que le acercaban al público infantil y juvenil y hacían de él el héroe romántico perfecto. Su personalidad estaba cargada de un magnetismo irresistible donde se mezclaba la galantería, el buen humor, el honor, el entusiasmo, la energía y la agilidad física, el vigor, la honestidad, la claridad de mente, la falta de vicios, etc. valores que personificaban perfectamente el ideal norteamericano. Además, en la mayoría de sus películas como “*El moderno mosquetero*”, “*El ladrón de Badgad*” o “*El pirata negro*”³⁹ mostraba con generosidad sus grandes habilidades para realizar cualquier tipo de acción física promoviendo una visión optimista de deporte y el culto al cuerpo. De esta manera, no era extraño que los reportajes fotográficos de las revistas soliesen mostrarle realizando algún tipo de actividad como correr, levantar pesas o montar a caballo. “*Fairbanks distinguished himself in proving the potential for masculine perfection through the constructive process of physical culture conceived as play and fun rather than work*”⁴⁰. La fisicidad de Fairbanks fue en aumento conforme fueron apareciendo estrellas rivales que aportaban un elemento de gran atractivo para el público: la perfección física ligada a la sexualidad y al placer. Para potenciar todo ello aún más, el protagonista de “*The Americano*”⁴¹ publicó una serie de libros no escritos por él dirigidos a jóvenes para enfatizar el poder regenerador de la actividad física.

³⁹ “*A modern musketeer*” (Dwan, 1917), “*The thief of Bagdad*” (Walsh, 1924) o “*The Black pirate*” (Parker, 1926).

⁴⁰ STUDLAR, Gaylyn : *This mad masquerade : Stardom and masculinity in the Jazz Age*. Columbia University Press. Nueva York, 1996. Pág. 42 (“*Fairbanks se distinguía por probar el potencial de la perfección masculina a través del proceso constructivo de la cultura física como juego y diversión más que como algo trabajoso*”)

⁴¹ Dirigida por John Emerson en 1916

Fig. 106: Douglas Fairbanks en “*El ladrón de Bagdad*” (Walsh, 1924)



El miedo al futuro de la masculinidad hizo aparecer una serie de teorías sobre el papel regenerador de la actividad física y la importancia del juego como parte de los instintos juveniles y Fairbanks era el perfecto adalid de las mismas. Su aparición semidesnudo, musculado y bronceado en “*El ladrón de Bagdad*” (Figura 106) fue el máximo exponente de la utilización de su imagen como establecimiento de un modelo a seguir por todos los norteamericanos. Sus películas construían una masculinidad de propaganda contra la feminización del hombre europeo. De ahí, también, la importancia de su fisicidad realzando sus atributos varoniles para convertirse en el espejo en que los jóvenes americanos habían de mirarse. “*In almost all American Films, from comedies to romantic dramas, working class American men are portrayed as much more valuable and certainly more virile than the rich, effete dandies of Europe, who in spite of their success with women are seen as essentially weak and helpless in a real man’s world*”⁴².

⁴² RUSSO, Vito: *op. cit.*, p.16 [“En casi todas las películas americanas, desde comedias a dramas románticos, los hombres americanos de la clase trabajadora aparecen retratados como mucho más valiosos y ciertamente más viriles que los dandies ricos y afectados de

A partir de los años 20, los gustos del público reclamaban un cine adulto menos dirigido a los jóvenes y es ahí cuando Fairbanks definió aún más su personalidad cinematográfica para convertirse en personificación de los ideales americanos: una masculinidad dinámica, ideal y asociada a la modernidad poniendo especial énfasis en las posibilidades de transformación de la identidad masculina hacia el ideal de hombre heroico, valeroso, galante, honorable y energético. En definitiva, un hombre muy masculino. Otros actores se especializaron en retratar al hombre joven americano, pero ninguno se identificaba de manera tan seria con los ideales de revitalización de la masculinidad que representaba Fairbanks.

A pesar del éxito hegemónico y prolongado de Fairbanks, hay que destacar que durante estos primeros años del cine, las sesiones matinales eran comunes con el fin de ofrecer al público desocupado, sobre todo femenino, la oportunidad de evadirse en la sala oscura. La mujer que empezaba a ocupar un papel importante en la cultura de consumo, vio como se le ofrecían una serie de películas que respondían a sus gustos particulares: romance, aventura, dramas, comedias elegantes, musicales, etc. por lo que se convirtió en la principal consumidora de películas, sobre todo, en estas sesiones por la mañana⁴³. Los estudios, que vieron en ello una importante fuente de ingresos, comenzaron a producir películas que no sólo combinaban los elementos del gusto femenino sino que contaban con un actor protagonista de irresistible atractivo físico. Las espectadoras reclamaban un tipo de hombre “ideal” como protagonista de estas historias que, de alguna manera, alteraba la masculinidad hasta entonces entendida, creando un ideal de hombre ficticio, mas femenino, más sensible, amoldado a sus deseos y necesidades y que presentaba una imagen del hombre mucho más ambigua, al aparecer el hombre como objeto al servicio de la

Europa, que a pesar de su éxito con las mujeres son vistos como esencialmente débiles y de poco valor en el mundo real de los hombres”].

⁴³ Se estima que el público femenino en esta época estaba entre el 75% y el 83%.

mujer. Este hombre que triunfaba en la pantalla, poseía una imagen mucho más cargada sexualmente lo que se potenció y explotó en las fotografías promocionales para completar su personalidad cinematográfica y vender un mayor número de revistas y de entradas. El máximo exponente de este fenómeno fue **Rodolfo Valentino**.

Valentino era un actor de origen italiano que se convirtió en estrella en con la película “*Los cuatro jinetes del Apocalipsis*” a la que siguieron rotundos éxitos como “*El caído*”, “*Sangre y Arena*” o “*El hijo del caído*”⁴⁴. Su éxito radicaba en gran medida en un físico no exento de cierto exotismo a la vez de cierta ambigüedad sexual que le causó tantos detractores como seguidoras. La controversia que rodeaba a su persona era una campaña perfectamente orquestada desde el estudio para alimentar el misterio y la fascinación en torno a su figura, pero también por el desafío y la amenaza a la masculinidad tradicional que su imagen suponía: “*Valentino’s ambiguous and deviant identity has been read as a radical subversion of traditional American gender ideals. Certainly he appeared to violate twentieth-century codes of American masculinity rooted in a Rooseveltian virility cult.*”⁴⁵. La imagen de Valentino evocaba al inmigrante, el misterio del extranjero, ideológicamente trasgresor y dotado de una gran carga sexual; su imagen representaba “*the racial/ethnic misplacement of female desire, but the star also stood for the many American males of the late 1910s and 1920s who perceived themselves as being in danger of being desired and dominated rather than desiring and dominating*”⁴⁶

⁴⁴ “*The four horsemen of the Apocalypse*” (Ingram, 1921) , “*The Sheik*” (Melford, 1921), “*Blood and sand*” (Niblo, 1922), “*The son of the Sheik*” (Fitzmaurice, 1926).

⁴⁵ STUDLAR, Gaylyn: “*Valentino, optic intoxication, and dance mandes*” en COHAN, Steve y HARK, Ina Rae: *Screening the male: exploring masculinities in Hollywood cinema*. Routledge. Londres, 1996, p. 25 [“*La identidad ambigua y fuera de la norma de Valentino ha sido vista como una subversión radical de los ideales americanos de género. Ciertamente parecía violar los códigos del siglo XX de la masculinidad americana enraizados en el culto a virilidad de la era Roosevelt*”].

⁴⁶ COHAN, Steve y HARK, Ina Rae: *op. cit.*, p. 4. [“*el extravío racial / étnico del deseo femenino, pero también a los muchos hombres americanos de las décadas de 1910 y 1920 que se sentían en peligro al ser deseados y dominados más que deseando y dominando*”]

Valentino ejemplifica el epicentro de la búsqueda femenina por un nuevo modelo de masculinidad que desafiaba los modelos establecidos. Era carne, sensualidad pura. En sus películas, los primeros planos mirando a la protagonista femenina y fumando mostraban una sexualidad animal. Sus papeles explotaban lo exótico de su origen ofreciendo en muchas ocasiones una imagen de masculinidad que no era totalmente aceptable para los cánones de la época. Sus dotes para la danza permitieron que desarrollara todo el potencial erótico de su cuerpo y que éste se explotara en fotos promocionales como las figuras 107 y 108. Como se ha visto, existía en estos años un gran interés por la danza en los Estados Unidos y en especial aquel tipo de danza que mezclaba ritmos étnicos pues realzaba la sensualidad de los movimientos y de los cuerpos de sus intérpretes. Así, Valentino causó una gran conmoción con los bailes que interpretó en su corta carrera.



Figs. 107 y 108: **Helen McGregor:** *Rodolfo Valentino como Fauno. 1923.*

La aceptación de la imagen de Valentino entre el público masculino vino ante la reacción del actor de encarnar papeles que combinaran los elementos que le habían dado la fama (incluida la carga sexual) con una imagen misógina, autoritaria, bárbara, con cierta brutalidad o brusquedad de

maneras. Así, protagonistas como el Caíd Ahmed Ben Hassan representaron esta interesante duplicidad que resultaba irresistible a todo tipo de público. Gran parte del público masculino empezó a identificarse con los héroes encarnados por Valentino al encontrar en su personajes una metáfora de la dominación masculina y la sumisión femenina.

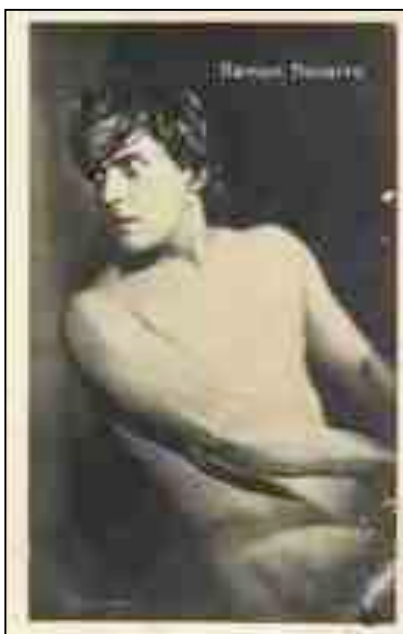
Su indiscutible belleza aparecía en todo tipo de fotos en la prensa especializada (*Figuras 109 y 110*) destacando sus atributos físicos, su ambigüedad sexual y su exitoso potencial erótico lo que le convertía en un nuevo modelo de hombre a seguir, un modelo de seductor, un nuevo canon de belleza donde lo refinado, lo ambiguo y la carnalidad jugaban un papel fundamental.



Figs. 109 y 110: Imágenes promocionales de Rodolfo Valentino

En los mismos años, **Ramón Novarro**, vio como su imagen se beneficiaba de su supuesta rivalidad con Valentino y tras la prematura muerte

de éste, Novarro se convirtió en el actor latino más importante del cine. Su gran éxito se lo proporcionó el papel protagonista en “*Ben Hur*” (Niblo, 1925) donde un vestuario a su medida muy revelador explotaba un físico cuyos rasgos latinos eran considerados muy sensuales. De procedencia mexicana, la etnicidad de Novarro fue un factor fundamental en la construcción de su persona cinematográfica, siguiendo la estela del éxito de Valentino. Su físico, más rotundamente masculino que el de Valentino, era perfecto para encarnar protagonistas que combinaban, la fuerza, la valentía y la rudeza del héroe con una delicadeza de maneras que resultaban explosivas. Su persona, por tanto, recogió el testigo que la muerte de Valentino había dejado vacante para alzarse como ejemplo modelo de masculinidad desde la gran pantalla, como muestran algunas de las imágenes promocionales de sus películas (*Figuras 111 y 112*)



Figs. 111 y 112: Imágenes promocionales de Ramón Novarro

Gracias al éxito de estos actores debido a que explotaban sus atributos físicos más que por sus dotes interpretativas, el cine fue creando un ideal común de hombre que cerró las puertas a la pluralidad existente en la masculinidad del siglo anterior, es decir, fue creando un ideal ficticio de masculinidad que influyó en gran medida en la población masculina, así, el

éxito del actor teatral **John Barrymore** en la gran pantalla, se debió, en gran medida en su físico agraciado potenciado en papeles en comedias sofisticadas y musicales. Su afamada belleza le convirtieron pronto en imagen objetivizada acentuando el romance frente a las escenas de acción para enfatizar la atracción erótica hacia su personaje de gran calado también entre el público masculino.

En el año 1934 se impuso el código de censura redactado por el líder republicano William H. Hays que restringía los temas y el tratamiento de las historias que podían aparecer en la gran pantallas. Las restricciones a favor de una moralidad pacata y retrógrada afectaban a multitud de temas “controvertidos” entre los que la sexualidad tenía especial protagonismo. Por ello, los grandes estudios de cine se vieron en la obligación de desarrollar una serie de estrategias para “colar” en sus filmes aquellos temas que estaban prohibidos, entre ellos toda referencia o insinuación a la homosexualidad “*once the connection between homosexuality and coded references to it was established, the fact of homosexuality had entered, however vaguely, the public consciousness. It was mainly to prevent the focusing and exploration of this awareness that the censors acted*”⁴⁷. El Código Hays afectó también a la imagen pública de los actores y a las imágenes promocionales que de ellos se utilizaban, atendiendo al recato y a la justificación de actitudes, poses y atuendos. Por esta razón, y dada la larga vigencia del código⁴⁸, una gran cantidad de imágenes han dado pie hoy día a una doble lectura atendiendo a las prácticas de distracción empleadas para burlar el código.

En estos años, el sistema de grandes estudios comenzó a asentarse y a desarrollar las estrategias que harían que la maquinaria publicitaria funcionase a pleno rendimiento y con extraordinario éxito en la década siguiente. Entre

⁴⁷ RUSSO, Vito: *op. cit.*, p. 59. [“Una vez que se establecieron las conexiones entre la homosexualidad y los códigos que hacían referencia a la misma la homosexualidad había entrado, aunque vagamente, en la conciencia del público. Fue mayormente para prevenir el foco y la exploración de esta nueva conciencia que actuaron los censores”].

⁴⁸ Se derogó en 1964.

estas estrategias se encontraba la transformación de los estudios en corporaciones verticalmente integradas controlando el mercado doméstico y llevando a cabo prácticas anti-competencia, ejerciendo así un control excesivo sobre sus actores, los cuales cedían a los estudios el uso y explotación de su imagen al servicio de la promoción de la película y su propio estrellato. De esta manera, los estudios orquestaban desde los departamentos de publicidad las campañas de promoción de determinados actores distribuyendo aquellas imágenes que consideraban que fomentaban el interés del público por un determinado actor.



Fig. 113: John Wayne, ca. 1938

Con el desarrollo del sonido, nuevos rostros de hicieron con el control de la gran pantalla destacando la personalidad filmica de **John Wayne** (Fig.: 113) que encarnaba película tras película al héroe solitario que renuncia al romance personificando una celebración de la omnipotencia narcisista lo que supone una resistencia a las responsabilidades sociales establecidas. Wayne encarnó hasta el final de su carrera al prototipo de hombre americano, un ideal que recogía todos los valores de una nación y que se alzaba como imagen a imitar por millones de americanos. La imagen construida en torno a Wayne suele carecer de un elemento sexual, no se objetiviza acentuando el

ensimismamiento del hombre con su propio yo, la autosuficiencia carente de relaciones amorosas que encuentra un mejor desarrollo en ambientes de predominancia masculina. Sus personajes encarnan a un tipo de determinado que como indica Laura Mulvey “*A hero can gain in stature by refusing the princess and remaining alone (...) the rejection of marriage personifies a nostalgic celebration of phallic, narcissistic omnipotent*”⁴⁹, es una muestra de la resistencia a las responsabilidades y convencionalismos sociales relacionados con la mujer, una tendencia a establecerse para siempre en un mundo de mayoría masculina.

De alguna manera es lo mismo que ocurre con los personajes interpretados por otra de las grandes estrellas de la década: **Clark Gable** (Figura 114). Al igual que con Wayne, fue uno de los pocos actores de gran éxito popular que consiguió huir de la utilización de su imagen como objeto sexual. Su persona cinematográfica ofrecía los suficientes elementos para convertirlo no solo en un símbolo sexual sino también para establecer una curiosa complicidad con el público masculino que veía en él a un modelo de hombre que combinaba una serie de características a la que todo hombre aspiraba: virilidad, independencia, astucia, galanura y grandes dotes de seducción⁵⁰.

Este fue el caso de **Errol Flynn**, actor que recogió el testigo de Douglas Fairbanks encarnando una serie de personajes en la línea de la estrella del cine mudo: héroes atléticos, simpáticos, enérgicos, optimistas, valerosos y honorables. Flynn extendió el magnetismo seductor de sus personajes a su imagen pública y los rumores sobre su vida privada protagonizando una serie de escándalos sexuales y algunos legendarios episodios que no hicieron sino

⁴⁹ MULVEY, Laura: “*Visual pleasure and narrative cinema*” Screen. 1981. Pág.: 14 (“*Un héroe puede ganar en estatura renunciando a la princesa y quedándose solo (...), el rechazo al matrimonio personifica una celebración nostálgica de la omnipotencia narcisista y fálica*”).

⁵⁰ De hecho, Gable se negó a que su personaje en ‘*Lo que el viento se llevó*’ [“*Gone with the wind*” (Fleming, 1939)] llorara en la pantalla alegando que dañaría su imagen masculina.

aumentar su reputación de depredador sexual que lejos de restarle popularidad, añadieron a su imagen un elemento que favoreció a su carrera dado el interés del público por las intimidades de sus actores favoritos.

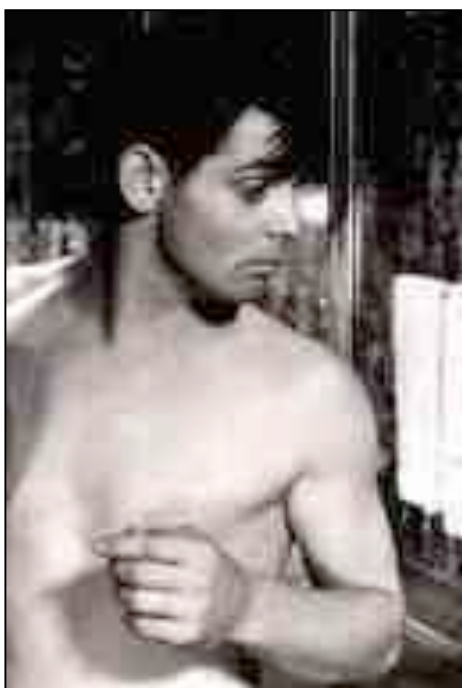


Fig. 114: Clark Gable, ca. 1936



Fig. 115: Errol Flynn , ca. 1939

Sin embargo, en esta década, el caso más llamativo es el de **Johnny Weissmuller**, un ex campeón olímpico cuyos triunfos deportivos le abrieron la puerta del cine para encarnar a uno de los personajes más populares del cine de la década de los 30: Tarzán. En 1932 encarnó al protagonista de la novela de Edgard Rice Burroughs en la película “*Tarzán de los monos*”⁵¹ con extraordinario éxito. Durante el rodaje de la película el prestigioso fotógrafo Cecil Beaton realizó una sesión fotográfica del nadador para el lanzamiento de la película destacando el potencial erótico de su físico (*Figuras 116 y 117*). Beaton mostró al actor en poses de claro signo homoerótico que convertían al personaje en símbolo del hombre primigenio cargado de connotaciones cargadas de una simbología específica. Además, las imágenes de Weissmuller

⁵¹ “*Tarzan, the ape man*” (Van Dyke, 1932)

hacen una clara referencia a la actividad sexual, con poses relajadas y abstraídas que, al tratarse de un personaje que carece de compañía humana, pueden interpretarse como referencia directa a la actividad onanista, en un claro guiño al público masculino. Los retratos de Beaton, homosexual reconocido, incidían en la belleza del cuerpo del actor, con una iluminación que destacaba su perfecta anatomía y una actitud casi femenina que claramente lo convertían en claro objeto de deseo.

Otras imágenes del actor continuaron en esta línea, utilizando su pasado como nadador o su personaje para mostrarle con poca ropa destacando sus cualidades físicas. Destaca entre todas ellas una fotografía (*Figura 118*) en la que se muestra con un compañero de profesión en una actitud ambigua. La mirada cómplice que se profesan y la manera en que rozan sus manos al sostener el balón parece indicar una relación íntima entre ellos que, evidentemente, no se vendía como tal sino como una imagen de camaradería perfectamente aceptable para los cánones de la época pero que ofrecía unas lecturas mucho más sugerentes a otro tipo público más alerta ante estos equívocos signos.



Figs. 116 y 117: **Cecil Beaton:** *Johnny Weissmuller*. 1931.

Fig. 118: Johnny Weissmuller y George O'Brien, ca. 1936



Este tipo de fotografías que mostraban la cotidianeidad de los intérpretes era frecuentes en la época. Quizás uno de los casos más conocidos es el una serie de fotografías publicitarias protagonizadas por los actores **Cary Grant** y **Randolph Scott** que los muestran realizando toda una serie de actividades cotidianas que iban desde la práctica conjunta de deportes a compartir un desayuno (*Figura 119*). Seguramente las fotografías fueron tomadas con la sola intención de promocionar las carreras de ambos actores, mostrando la falta de rivalidad entre dos intérpretes jóvenes y apuestos, sin embargo, en todas ellas, las situaciones pueden llevar al equívoco de insinuar una relación sexual y sentimental entre ambos y para acentuar aún más este tipo de interpretación de las imágenes, en la mayoría de ellas, los actores revelan gran parte de su anatomía añadiendo un elemento físico y sensual que alimenta este argumento, “*the dream of the free, perpetually adolescent male in*

pure and unsullied comradeship fought with the ever present cultural taboo against male intimacy”⁵²



Fig. 119: Cary Grant y Randolph Scott, ca. 1936

En estos años, el exitoso cine de Howard Hawks, con títulos como *“Una novia en cada puerto”*, *“Sólo los ángeles tiene alas”* o *“Río Rojo”*⁵³ ponía en imágenes unas historias que se caracterizaban por enaltecer el universo masculino en el que los personajes femeninos eran meros intrusos que perturbaban las relaciones masculinas y podían ser prescindibles en la trama.

En cualquier caso, las imágenes que se utilizaban para promocionar la carrera de un determinado actor, cobraron especial importancia a partir de la década de los cuarenta, cuando los estudios perfeccionaron los mecanismos publicitarios para lanzar las carreras de aquellos actores bajo contrato de cada uno de los estudios. Estas campañas incluían el trabajo de grandes artistas de la

⁵² RUSSO, Vito: *op. cit.*, p.70 [*“el sueño de un hombre libre, eternamente adolescente disfrutando de una camaradería pura y limpia se enfrentaba al tabú contra la intimidad masculina siempre presente”*]

⁵³ *“A girl in every port”* (1928), *“Only angels have wings”* (1939) y *“Red river”* (1948)

fotografía para crear imágenes de cuidada factura que supieron resaltar el potencial homoerótico de los jóvenes intérpretes (*Figuras 120 y 121*) que muchas veces, no contaban sino con un físico espectacular como tarjeta de presentación.



Fig. 120: *Tyrone Power*, ca. 1930



Fig. 121: **Raymond Voinquel**: *Louis Jourdan*, ca. 1939

El sistema de grandes estudios fomentó la aparición de nuevos intérpretes como **Burt Lancaster** o **Kirk Douglas**, representantes de una masculinidad que potenciaba el elemento animal, físico y pasional. Así, no era extraña la inclusión de escenas que mostraban generosamente la anatomía de los actores (*“El ídolo de barro”* o *“De aquí a la eternidad”* son buenos ejemplos de ello⁵⁴) resaltando el atractivo físico que se extendía a las fotografías que se distribuían a las revistas especializadas que explotaban la latente sexualidad de estos actores ya fuera a través de fotografías meramente promocionales de una película (*Figura 122*) que otro tipo de fotografías que los mostraban en contextos cotidianos o actitudes más relajadas que insistían en

⁵⁴ *“Champion”* (Robson, 1949) y *“From here to eternity”* (Zinemann, 1953)

esta línea, que marcaría el modo de promoción de actores en la década siguiente (*Figura 123*).



Fig. 122: Kirk Douglas, 1949



Fig.123: Burt Lancaster, ca. 1953

En estos años en España, la promoción de los actores locales no alcanzaba los mismo niveles del cine norteamericano y la moral imperante no permitía que se utilizaran imágenes que no siguieran la línea del recato y la formalidad. Sin embargo, es interesante destacar como, en ocasiones, el homoerotismo encontraba la manera de hacer acto de presencia en el cine conocido de “cruzada” que preconizaba los valores militaristas del Régimen . Es lo que ocurre con la relación critptohomosexual entre los protagonistas de “*A mi la legión*” o en la película “*Harka*”⁵⁵ en la que los protagonistas Alfredo Mayo y Luis Peña protagonizan algunas escenas que exaltan la camaradería y los ambientes homosociales. Estas escenas se veían beneficiadas al ser contrastadas con las escenas amorosas incidiendo en el mensaje final de la preferencia de estos “héroes” por renunciar una vida familiar junto a una mujer

⁵⁵ “*A mi la legión*” (Orduña, 1942) y “*Harka*” (Arévalo, 1941).

por dedicar su vida a la vida militar entre hombres en una exaltación de los ambientes homosociales y la omnipresencia masculina.

La llegada de la televisión en los años 50 supuso un revulsivo para la industria del cine que se vio obligada a buscar nuevos formatos y temáticas para atraer al público y elevar la audiencia que había decaído significativamente⁵⁶. Eran años de bienestar después de la dura postguerra y el ciudadano medio comenzaba a buscar alternativas para pasar su tiempo libre con deportes al aire libre como el golf o la pesca o actividades como la jardinería, lo que hizo del cine una actividad esporádica que no era ya parte del ritual del fin de semana. Ante estos cambios, los estudios rompieron el sistema vertical que les había hecho superpoderosos manteniendo la distribución y dejando de lado la exhibición. Todo ello supuso una dura reestructuración que trajo como consecuencia un menor volumen de producción y, por tanto, la necesidad de no continuar con el sistema de actores bajo contrato. Se inició en estos momentos una etapa de mayor individualismo, donde la producción se realizaba por unidades en lugar de como parte de un plan global de producción del estudio. Los actores se contrataban según su valor comercial y para proyectos puntuales. Esto significó que cada película había de valerse por sí misma en el mercado de acuerdo a sus propios méritos y de esta manera “*when selling films on a individual basis, distributors turned to making the image of the star into the image of a film*”⁵⁷. Así, los actores se convirtieron en el factor que hacía que las película y otros productos relacionados fuese comercial. La figura del agente o manager apareció en estos años con el fin de conseguir los proyectos apropiados para sus representados generando una buena taquilla para poder exigir mejores términos contractuales. Éste, además, tendía la imagen de

⁵⁶ En 1949 se estima que había 940.000 aparatos de televisión en los hogares norteamericanos. Un año después la cifra alcanzaba los cuatro millones y al final de la década un 90% de los hogares americanos poseían al menos una televisión. (Recogido en McDONALD, Paul: *The star system: Hollywood's production of popular identities*. Walflower Press. Nueva York, p. 72)

⁵⁷ MCDONALD, Paul: *op. cit.*, p.74. [“cuando se venden películas de manera individual, los distribuidores comenzaron a hacer de la imagen de la estrella la imagen de la película”].

su representado bajo control, manejándola según su criterio para hacerla más rentable en un mercado cada vez más competitivo y difícil.

El cine de los años 50 buscaba nuevos argumentos y nuevas caras para competir con la televisión, así, fue posible la aparición de una serie de temas hasta entonces controvertidos que supusieron un importante paso adelante relacionados con la sexualidad, la religión, o el crimen. La predominancia de géneros centrados en personajes masculinos (western, ciencia ficción, épico, capa y espada, bélico, policíaco) ofreció un amplio campo donde desplegar el espectáculo de la masculinidad. Se rodaron, por ejemplo, películas épicas con los nuevos y espectaculares formatos como “*La túnica sagrada*”, “*Sinuhé el egipcio*”, “*Los diez mandamientos*” o “*Ben-Hur*”⁵⁸ que pusieron de moda las películas ambientadas en antiguas civilizaciones y que incluían un vestuario que permitía mostrar generosamente la anatomía de sus protagonistas, pero además, en algunos casos, incluían incluso escenas de gran carga homoerótica que, en ocasiones, pasaron desapercibidas a los censores. Este es el caso del reencuentro entre Masala y Judá Ben Hur en la película de Wyler, en la que uno de los actores recibió directrices expresas de interpretar la escena como el reencuentro entre dos ex amantes⁵⁹ por lo que el juego de gestos y miradas cobra un significado totalmente diferente, o la escena del baño de Craso y Antonio en “*Espartaco*”⁶⁰ en la que los diálogos hacían una velada referencia a las inclinaciones sexuales de los personajes. El éxito de este tipo de películas dio origen a un nuevo género: el peplum o películas “de romanos” rodadas con bajo presupuesto mayoritariamente en Italia y cuyo denominador común radicaba en ofrecer un espectáculo de masculinidad narcisista, materialista y agresiva; “*most frequently this spectacle is sado-masochistic, enacted through*

⁵⁸ “*The robe*” (Koster, 1953), “*The Egyptian*” (Curtiz, 1954), “*The ten commandments*” (De Mille, 1956) y “*Ben-Hur*” (Wyler, 1959).

⁵⁹ Dato que explica el actor Stephen Boyd en el documental “*El celuloide oculto*” (*The celluloid closet* - Epstein y Friedman, 1995) y que corrobora el autor del guión Gore Vidal.

⁶⁰ “*Spartacus*” (Kubrick, 1960)

*beating or torture, during which the male body, marked by the punishment, is eroticized through stripping or binding*⁶¹



Fig. 124: Steve Reeves en
“Hércules” (Francisci, 1958)

Estos largometrajes estaban protagonizados por actores que provenían del mundo del fisioculturismo como **Ed Fury** o **Steve Reeves**, ganadores de títulos internacionales como Mister Universo o Mister Olimpia. Sus extraordinarias cualidades físicas eran generosamente explotadas en estas producciones en un espectáculo de fuerza y músculos en los que las referencias sexuales estaban potenciadas por el vestuario y las escenas de lucha que permitían resaltar las musculaturas aún más. Además, las escenas de combate adquirían, por lo general, el punto de vista subjetivo de los romanos poderosos, sus señores o amos como expresión de la mirada del deseo homoerótico, ante la contemplación de los rituales relacionados con el universo de los gladiadores.

Los años 50 fueron testigos de la aparición de un nuevo tipo de hombre en la gran pantalla que tuvo una gran aceptación entre el público: el joven rebelde. Películas como “*Salvaje*”, “*La ley del silencio*” o “*Rebelde sin*

⁶¹ HARK, Ina Rae: “*Animals or romans*” en COHAN, Steve y HARK, Ina Rae: *op. cit.*, p. 152. (“*Muy frecuentemente este espectáculo es sadomasoquista, representado a través de los golpes o la tortura, durante las cuales el cuerpo del hombre, marcado por el castigo, se erotiza quitándole la ropa o cubriéndolo*”).

causa”⁶² pusieron de moda a los jóvenes inconformistas, que tenían dificultades para adaptarse al sistema y que se revolvían contra una sociedad que nos les comprendía. Esta juventud rebelde estaba encarnada por actores como James Dean o Marlon Brando que pronto se convirtieron en ídolos de una generación, emblemas de rebeldía y, también, símbolos de una sexualidad más libre no exenta de conflicto. Este dilema interior quedó patente en los personajes encarnados por actores como **Montgomery Clift** o **Sal Mineo** que mostraban una especial sensibilidad y una psicología interior confusa y atormentada en películas como “*De repente el último verano*” o “*The young don’t cry*”⁶³. La plasmación mas reveladora aparece en la película de Nicholas Ray con el personaje interpretado por Sal Mineo (Plato) que muestra una sexualidad confusa y una atracción hacia el personaje principal que resultó una novedad por lo explícito de su planteamiento y que ofrecía un modelo para jóvenes hasta entonces no reflejado en el mundo del cine.



Fig. 125: James Dean y Sal Mineo en “Rebelde sin causa” (Ray, 1955)



Fig. 126: Sal Mineo en la obra de teatro “Fortune and men’s eyes”, 1967.

⁶² “*The wild one*” (Benedek, 1953), “*On the waterfront*” (Kazan, 1954) y “*Rebel without a cause*” (Ray, 1955)

⁶³ “*Suddenly, last summer*” (Mankiewicz, 1959) y “*The young don’t cry*” (Werker, 1957)

Sin duda alguna, fue **Marlon Brando** el actor que mejor representó la fuerza de la sexualidad en la pantalla con su imponente físico y su sugerente vestuario cargado de referencias eróticas del mundo homosexual: el motorista vestido de cuero, las camisetas estrechas que marcan la anatomía, etc. Pero además, Brando fue protagonista de una vida privada que ofrecía un jugoso anecdotario donde la libertad sexual y amatoria era la protagonista. En la misma línea, al final de la década, el éxito de **Rock Hudson** vendría de la mano de su imponente físico que fue utilizado como eje de películas dirigidas principalmente a un público femenino y que se presenta como objeto de deseo de una manera más directa que en ejemplos anteriores. Por ello, sus personajes se “feminizan” de alguna manera para hacerlos más amables entre las mujeres y, así, ofrece una versión de masculinidad más sensible para los espectadores masculinos, pero además “*as an indication of the strength of those conventions which dictate that only women can function as the objects of an explicitly erotic gaze*”⁶⁴.

Fig. 127: Rock Hudson, c. 1956



⁶⁴ NEALE, Steve: “Masculinity as spectacle” en COHAN, Steve (ed.): *Screening the male. Exploring masculinities in Hollywood cinema*. Routledge. Londres, 1993, p.18. [“como un indicativo de la fuerza que esas convenciones que dictan que solo las mujeres pueden funcionar como objeto de una mirada explícitamente erótica”]

La relación entre el director francés Jean Cocteau con el actor **Jean Marais** trajo como resultado la realización de la película “*Orfeo*” en 1950 en la que se revisitaba el mito clásico y su viaje al infierno a través de una serie de referencias herméticas y una narrativa cargada de símbolos para recrear el mundo interior de Cocteau. Las fotos promocionales de la película (*Figuras 129 y 129*) incidían en el aspecto más referencial de la película mostrando el recurso de los espejos como símbolo de la dualidad de la naturaleza de su autor y los dilemas presentes en su vida que las enlaza a los ya mencionados mitos de Narciso y el amor del hombre por su igual. Estas imágenes cobran aún mayor significado conociendo la verdadera naturaleza de la relación entre el director y su protagonista lo que explica que en todas las películas de Cocteau con Marais se incluyeran escenas “*which Marais’ exquisitely motionless body and eternal cheekbones are transfixed as erotic spectacle, either in sleeping or in death, by the camera or by the film’s female protagonists, surrogates for the author subject and for the spectator*”⁶⁵.



Figs. 128 y 129: Jean Marais como el poeta protagonista de “*Orfeo*” (Cocteau, 1950)

⁶⁵ WAUGH, Thomas: *Hard to imagine. Gay male eroticism in photography and film from their beginnings to Stonewall*. Columbia University Press. New York, 1996, p. 113. [“en las que el cuerpo exquisitamente inerte de Marais y sus eternos pómulos se transfiguran en espectáculo erótico, ya sea durmiendo o muerto, para la cámara o para las protagonistas femeninas sustitutas del para el objeto del autor o del espectador”]

Habría que destacar la realización en 1950 de la controvertida única película de Jean Genet, “*Un canto de amor*” en la que se narra de manera poética y sin diálogos los deseos reprimidos de dos presos separados por los muros de la celda y los placeres voyeurísticos y sádicos del carcelero que se siente atraído por la relación entre estos hombres. La película, muy atrevida para la época, posee una cuidada elaboración de sus planos teniendo cada uno de ellos un claro signo homoerótico que recorre los signos propios del deseo entre hombres. Es una rareza que ha quedado como testimonio de una realidad cuyo tratamiento en el cine estaba vedado por una sociedad poco preparada para aceptar una opción sexual que desde siempre estaba considerada como una aberración.

La creciente caída de público en la década siguiente unido al obsoleto “star system” trajo un cambio significativo en la industria sobre todo en cuanto al modo de producción y promoción de las películas. La diversificación del negocio del cine obligó a prestar una mayor atención a la publicidad para atraer a un público que parecía perder el interés por las historias que se le ofrecían desde la sala oscura. La nueva juventud de los sesenta reclamaba ahora una mayor presencia en las historias y aprovechando que las leyes censoras no se mostraban tan estrictas, pudo disfrutar de películas que reflejaban el espíritu rebelde de los nuevos tiempos como “*Buscando mi destino*”⁶⁶ en donde una moderna acepción de masculinidad se ofrecía en la pantalla. Pero también, los conflictos del hombre de la década van a aparecer en filmes donde se tratarán de un modo más tradicional - “*Parrish*”⁶⁷ – o haciendo hincapié en el realismo y en las preocupaciones de la sociedad del momento como en las películas del Free Cinema británico. Surgen en estos años una serie de actores que ofrecen un nuevo tipo de masculinidad donde la belleza es baza fundamental como Warren Beatty o Tab Hunter que aparecían en distintas publicaciones mostrando como cuidaban su físico para servir de ejemplos a los jóvenes o

⁶⁶ “*Easy rider*” (Hopper, 1969)

⁶⁷ “*Parrish*” (Davis, 1961)

compartiendo tareas domésticas reflejo de una época en la que la mujer se va liberando poco a poco de su papel tradicional y comienza a ser menos extraño encontrar a hombres en aquellos contextos que anteriormente le eran ajenos (*Figura 130*).



Fig. 130: Tab Hunter y Roddy McDowal en una imagen promocional del estudio, ca. 1953

La promoción de este tipo de cine se realizó, una vez más, por medio de imágenes que explotaban el atractivo físico de sus protagonistas a quienes se quería convertir en ídolos juveniles y, en algunos casos, aprovechando la popularidad adquirida en los programas musicales donde nuevos talentos de la música se convertían en caras muy populares y perfecto reclamo como protagonistas de películas. Es el caso de la sensación musical del momento: **Elvis Presley**, cuyos movimientos de cadera y pelvis y vestimenta de pantalones apretados supusieron un cambio radical en el modo de entender no solo la música, sino también la imagen del hombre. Elvis protagonizó mas de treinta películas entre 1956 y 1969 con un esquema muy similar donde no solo se hacía hincapié en el magnetismo sexual que provocaba entre las jóvenes sino también en su imagen de rebelde con buen corazón cuyos sensuales bailes eran

una constante referencia a la latente sexualidad de los adolescentes que le admiraban (*Figura 131*) .

En Europa, el fenómeno de los Nuevos Cines a raíz de las propuestas francesa (Nouvelle Vague), alemana (Junger Deutscher) o checa (Nova Vlna), centró la atención en un interesante grupo de nuevos intérpretes que personificaban el espíritu de los sesenta, alcanzando muchos de ellos una gran popularidad internacional (sobre todo los actores franceses Maurice Ronet, Jean Paul Belmondo o Alain Delon) y que van a mostrar de manera natural su anatomía en numerosos filmes (potenciando la objetivización de su imagen) aunque siempre brevemente o durante los títulos de crédito para restar protagonismo al desnudo. Del cine alternativo, también, destacan las imágenes de Francesco Scavullo (*Figura 132*) para promocionar “*Flesh*”⁶⁸, una producción de la Factoría Warhol que fue capaz de interpretar y poner en imágenes el nuevo espíritu libre de la sociedad ofreciendo unos modelos de masculinidad totalmente nuevos (al frente de los cuales estaba el actor Joe Dallesandro cuyo turbio pasado en la prostitución añadía un atractivo extra) en los que caben nuevas identidades de género y sexuales y donde el cuerpo era una arma de libertad que se mostraba con generosidad.

Fig. 131: Elvis Presley, ca. 1958



⁶⁸ “*Flesh*” (Morrissey, 1968)



Fig. 132: **Francesco Scavullo: Joe Dallessandro** en “*Flesh*” (Morrissey, 1968)

De otra manera, destacan también los westerns de Sergio Leone – “*Por un puñado de dólares*”, “*La muerte tenía un precio*” o “*El bueno, el feo y el malo*”⁶⁹ – que cuentan con una planificación que muestra generosamente las armas, primerísimos planos de sus protagonistas y planos centrados en interminables intercambios de miradas que están marcadas por una fuerte carga homoerótica como indica Steve Neale: “*the repression of any explicit avowal of eroticism in the act of looking at the male seems structurally linked to a narrative content marked by sadomasochistic fantasies and scenes. Hence both forms of voyeuristic looking, intra and extra diegetic, are especially evident in those moments of contest and combat (...) at which male struggle becomes pure spectacle. (...) at which point the look begins to oscillate between voyeurism and fetishism as the narrative starts to freeze and spectacle takes over. The anxious aspects of the look at the male are embodied and allayed not just by playing out the sadism inherent in voyeurism through scenes of violence and combat, but also by drawing upon the structures and processes of*

⁶⁹ “*Per un pugno di dollari*”(1964), “*Per qualche dollari di più*” (1965), “*Il buono, il brutto, il cattivo*”(1966)

fetishistic looking, by stopping the narrative in order to recognize the pleasure of display”⁷⁰.

En España, a pesar de las restricciones morales impuestas por la censura del régimen franquista, llama la atención la aparición de la película “*Diferente*”⁷¹ un extraño musical que no era más que una apología del deseo homosexual a través de una serie de imágenes y referencias homoeróticas que, aún siendo un hecho aislado y muy extraño dentro del cine español, muestra la necesidad de sacar a la imagen de un deseo latente que la censura se empeñaba en enterrar.

La mayor relevancia de la mujer en la sociedad de los años setenta, la influencia de los movimientos de liberación sexual, la supresión de la censura y la permisividad de una sociedad que había luchado por un mundo diferente a finales de la década anterior, hicieron posible que se produjese un cambio significativo en la imagen masculina proyectada desde la pantalla. El impacto de los sucesos de Stonewall en 1969 se tradujo en una actitud diferente hacia los homosexuales y un intento de mostrarlos en la pantalla de una manera más realista y no, como venía ocurriendo, como sádicos, pervertidos o afeminados. Era habitual que apareciesen guiños cómplices con la comunidad homosexual en las películas centradas en grandes ciudades o que incluso hubiese temáticas

⁷⁰ NEALE, Steve: “*Masculinity as spectacle*” en COHAN, Steve (ed.): *op. cit.*, p. 17. [“ *la represión de cualquier confesión explícita de erotismo en el acto de mirar al hombre parece ligada estructuralmente a un contenido narrativo marcado por las fantasías y escenas sadomasoquistas. Por lo tanto, ambas formas de mirada voyeurística, intra y extra diegéticas, son especialmente evidentes en los momentos de competición y combate (...) en el que la lucha entre hombres se convierte en puro espectáculo. (...) en cuyo momento la mirada comienza a oscilar entre voyeurismo y fetichismo dado que la narrativa comienza a congelarse y el espectáculo comienza. Los aspectos de ansiedad de la mirada en el hombre se personifican y disipan no sólo eliminando el sadismo inherente al voyeurismo a través de escenas de violencia y de combate, sino también basándose en las estructuras y procesos de la mirada fetichista buscando, al detener la narración con el fin de reconocer el placer de mostrar*”]

⁷¹ “*Diferente*” (Delgado, 1962),

que tratasen el tema de manera natural como “*Los chicos de la banda*” “*Muerte en Venecia*”, “*A different story*” o “*El diputado*”⁷².



Fig.133: Charlton Heston, ca. 1968

La liberación sexual permitió la aparición de escenas con desnudos de diversa índole en las películas. La nueva concepción del cuerpo desnudo facilitó que se exigiera a los actores liberarse de miedos para mostrar generosamente su anatomía, incluyéndolos en escenas incluso cuando no eran estrictamente necesarios o justificados. Fueron años en que las escenas de cama se convirtieron en común denominador y donde era frecuente encontrar a estrellas del pasado sin ropa para adaptarse a las exigencias de los nuevos tiempos (*Figura 133*). En España, el desnudo como reclamo publicitario se convirtió en un fenómeno que se ha dado en denominar “*destape*” que se extendía más allá de la pantalla a revistas de corte erótico. Aunque fueron las actrices quienes centraron la atención del público masculino, no faltaron actores dispuestos a mostrarse ligeros de ropa al mismo nivel que sus compañeras de profesión.

⁷² “*The boys of the band*” (Friedkin, 1970), “*Death in Venice*” (Visconti, 1971), “*A different story*” (Aaron, 1978) o “*El diputado*” (de la Iglesia, 1978).

Este fenómeno de las revistas eróticas y la nueva actitud hacia el cuerpo, unido a las exigencias femeninas que la nueva posición de la mujer permitía exigir dio lugar a una introducción de este tipo de fotografías en ámbitos que hasta el momento le estaban prohibidos, como puede ser la publicidad o las revistas de moda o de interés general. En 1972, la revista femenina *Cosmopolitan*, bajo la batuta de Helen Gurley Brown, publicó a doble página un desnudo del actor **Burt Reynolds**, que causó una gran controversia y tuvo una gran repercusión convirtiéndolo en la estrella masculina de la década y en icono de masculinidad. La imagen de Reynolds, reclinado sobre una piel de oso, ofreciendo su cuerpo a la contemplación del público sin la excusa de un personaje, utilizado como mero objeto sexual para el disfrute de los lectores, marcó un antes y un después en la utilización del cuerpo masculino en publicaciones no eróticas.



Fig. 134: Burt Reynolds posando para la revista “Cosmopolitan” (1972)

Reynolds se vio catapultado al estrellato tras la publicación de estas fotografías y protagonizó una serie de películas donde se explotaba su imagen de masculinidad exacerbada. Son estos años en los que también destacan una serie de películas en las que la masculinidad se construye no en relación con la mujer, sino por medio de los vínculos que se establecen entre hombres con un

homoerotismo latente que sirven para reconfigurar estructuras diferentes de género a la vez que lo hacen referentes a la raza, la economía o el status social. Son las películas que retoman la esencia del cine de Howard Hawks y que se conocen como “*Buddy Films*” en las que existe un homoerotismo implícito en su narrativa al mostrar la estrecha relación entre dos hombres en una intimidad que desplaza la ansiedad homosexual pero que, una vez más, establece la ausencia de la mujer como el estado perfecto para el desarrollo pleno del hombre entre iguales. Con títulos como “*Dos hombres y un destino*”, “*Deliverance*”, “*El Golpe*”, “*Rompehuesos*”, “*El castañazo*” o “*Dos mas uno, igual a dos*”⁷³ Hollywood ofrecía al hombre un espectáculo que contrastaba al avance de personajes femeninos en los proyectos de la época y el creciente número de películas femeninas que respondían a la demanda del público femenino.

Los años setenta vivieron una revisión de géneros que fueron plataforma ideal de historias que explotaban el mundo de los hombres y que ofrecían un escaparate de modelos variados de masculinidad que iban desde los musicales de John Travolta – “*Fiebre del sábado noche*” o “*Grease*”⁷⁴– que recogían la tradición de mostrar al hombre de una manera mas objetivizada durante el baile y la relación con la cámara, al cine bélico y de ciencia ficción donde se ofrece una modernización del héroe guerrero, sin olvidar la revitalización del cine negro (revitalizando los modelos dandies de finales de siglo).

La explotación de la imagen de un actor como objeto sexual alcanza su culmen en la película “*American Gigoló*”⁷⁵ que lanzó al estrellato a **Richard**

⁷³ “*Butch Cassidy and the Sundance Kid*” (Roy Hill, 1969) “*Deliverance*” (Boorman, 1972), “*El Sting*” (Roy Hill, 1972), “*The longest yard*” (Aldrich, 1974), “*Slap shot*” (Roy Hill, 1977) o “*Semi though*” (Ritchie, 1977)

⁷⁴ “*Saturday night fever*” (Badham, 1977) y “*Grease*” (Kleiser, 1978)

⁷⁵ “*American Gigolo*” (Schraeder, 1980)

Gere convirtiéndolo en ídolo sexual para el público gracias a la generosidad de la cámara para mostrar el cuerpo del actor a lo largo del metraje y sobre todo con las fotografías del actor que han explotado su atractivo físico hasta convertirlo en el paradigma de un hombre consciente de su atractivo y que sabe utilizarlo en su propio beneficio. Sin embargo, el fenómeno Gere no fue sino continuación de una tendencia que se inició mucho antes y que tuvo muchos protagonistas como Paul Newman, Steve McQueen durante la década, aunque fue Robert Redford quien con un físico alternativo a la masculinidad de hombres como Tom Selleck o Burt Reynolds, mejor personificó el ideal del sueño americano, la belleza física unida a la inteligencia y al éxito profesional que se convierten así en sinónimos intercambiables.



Fig. 135: Robert Redford. Años 70.

Los modelos alternativos de masculinidad dieron lugar a un curioso fenómeno durante estos años y que, como se ha visto, se ha repetido en aquellos momentos de la reacción ante la apropiación de los prototipos de masculinidad por parte de la comunidad homosexual. Ocurre en esta década que la imagen de Reynolds intentaba escapar de cualquier duda al presentar un modelo de hombre viril fácilmente diferenciable de modelos más “blandos” y por tanto ambiguos (como Travolta o Gere, por ejemplo). El uso de una imagen

que destacara estos atributos de virilidad extrema se lleva a tal extremo que acaba adquiriendo el signo contrario como ocurre con la Figura 136 en la que el desnudo del actor mostrando su trasero se convierte en una imagen mucho más excitante y evocadora para los homosexuales, un guiño a esta comunidad que podría identificar toda una serie de referencias a la subcultura del ambiente gay (sexo anal, mundo de vestuarios deportivos, etc.), donde por otro lado, el modelo de hombre viril que representa Reynolds no solo era bastante frecuente sino que además resultaba aún mucho más atractivo por lo que de poco afeminado tiene.

Fig. 136: Burt Reynolds en una imagen promocional de “Rompehuseos” (Aldrich, 1974)



Los últimos años del siglo trajeron una nueva noción del negocio del cine apareciendo lo que se conoce como “*high concept*”, es decir, la película concebida como un producto de marketing, un acontecimiento global que necesita de una estrategia de venta que funcione por igual a nivel internacional y que cuenta con una amplia gama de productos o merchandising a la venta para promocionar el filme. En este sentido, la imagen del actor vuelve a cobrar un protagonismo absoluto como reclamo para el público y por ello se hacen películas que sirven como vehículo de lucimiento de las estrellas de cine atendiendo a su imagen pública y a las convenciones de los diferentes géneros.

Así, el personaje tiene paralelismos con el actor, mostrándolo a lo largo del metraje en situaciones y lugares propios de la estrella y permitiéndole, a la vez, lucirse en alguna cualidad particular que responda a las expectativas que el público tiene de cada uno de ellos. Esto es una forma de aprovechar la fuerza que la iconografía que genera un determinado actor: *“The star vehicle does work to reproduce a set of conventions and so stimulate audience expectations in the same way as generic categories do”*⁷⁶. Así, los géneros juegan un papel fundamental en la definición de la imagen de una estrella de cine estableciendo los límites en los que se usa un determinado actor, aunque su imagen también pueda usarse para realizar una combinación de géneros aprovechando una imagen que lo permita.



Fig. 137: **Annie Leibovitz:** Sylvester Stallone, 1993

En estos años, las carteleras ofrecían una mayoría de películas de acción que centraban su narrativa en peleas y combates donde la figura del hombre se

⁷⁶ DYER, Richard: *Stars*. British Film Institute. London, 2008, p. 95 [*“El vehículo estelar funciona en la reproducción de un conjunto de convenciones que estimulan las expectativas de la audiencia de la misma manera que lo hacen las categorías genéricas”*].

convertía en el espectáculo en sí por lo que los actores destacaban más por sus cualidades físicas que por sus dotes interpretativas. Eran películas que exaltaban la musculatura del físico de **Arnold Schwarzenegger** o **Sylvester Stallone** (Figura 137) en un espectáculo para lucir la perfección de su físico culturista y aunque el erotismo directo estaba eliminado, estas películas ofrecían el cuerpo masculino como espectáculo, aunque no se admitiese que ello se ofrecía como un elemento más para el goce de los espectadores. “*We are offered the spectacle of male bodies, but bodies unmarked as objects of erotic display. There is no trace of an acknowledgment or recognition of those bodies as displayed solely for the gaze of the spectator. They are on display (...) we see male bodies stylized and fragmented by close-ups, but our look is not direct, it is heavily mediated by the looks of the characters involved, and those looks are marked not by desire, but rather by fear, or hatred or aggression*”⁷⁷.

Estas películas ofrecían una combinación intencionada de placeres que estaban abiertos a diferentes lecturas (y lectores) y facilitando, de este modo, venderlas por medio de estrategias diversas y aumentar, así, el número de espectadores. Son películas que ofrecían el espectáculo enardecido de la hipermasculinidad, del culto al cuerpo exacerbado, usando como reclamo la admiración por lo que los músculos representan y el deseo de emular a los héroes de la pantalla. En estas películas las armas de personajes como Terminator o Rambo se convierten en extensión de los atributos masculinos y se produce una combinación del uso de las armas como fetiche con la visión de los cuerpos musculados de una manera muy novedosa, al no existir hasta el momento convenciones culturales o cinematográficas que permitiesen mostrar

⁷⁷ NEALE, Steve: “*Masculinity as spectacle*” en COHAN, Steve (ed.): *op. cit.*, p. 18. [“*se nos ofrece el espectáculo de los cuerpos masculinos, pero cuerpos sin marcar como objetos de exhibición erótica. No hay marca o reconocimiento que esos cuerpos se exhiban únicamente para la mirada del espectador. Se muestran (...) vemos cuerpos de hombres estilizados y fragmentados en primeros planos pero nuestra mirada no es directa, está fuertemente dirigida por las miradas de los personajes involucrados y esas miradas están marcadas no por deseo sino por miedo, odio o agresión*”]

al hombre de la misma manera que se ha venido mostrando tradicionalmente el cuerpo de la mujer.

Con el milenio la imagen de los actores se ha ido transformando para adaptarse a las demandas de las nuevas tendencias existiendo una mayor diversificación de modelos y referentes. Las estrellas de cine funcionan ahora simultáneamente como signo, tipo social, fetiche y como producto. Tienen un significado cultural que es un importante fenómeno social básico para el funcionamiento del cine y por ello la proliferación de imágenes de los actores en editoriales de moda, fotos promocionales, publicidad, etc. es algo común. La confianza depositada por los actores en determinados fotógrafos de probada reputación, hace que se lancen a posar siguiendo los requerimientos de estos artistas conscientes que la creación de imágenes con un potencial artístico (y mayoritariamente erótico) puede causar el impacto esperado para mantenerles en la primera línea del negocio del cine. (Figura 138) teniendo en cuenta, además, que estas imágenes también van dirigidas a un público masculino que comienza a sentirse más cómodo con el erotismo implícito en muchas de estas imágenes a diferencia de lo que ha venido ocurriendo históricamente, aunque aún quede mucho camino por recorrer, *“the spectatorial look in mainstream cinema is implicitly male; it is one of the fundamental reasons why the erotic elements involved in the relations between the spectator and the male image have constantly to be repressed and disavowed. Were this not the case, mainstream cinema would have openly to come to terms with the male homosexuality it so assiduously seeks either to denigrate or deny”*⁷⁸. ”

⁷⁸ NEALE, Steve: “Masculinity as spectacle” en COHAN, Steve (ed.): *op. cit.*, p. 19. [“la mirada del espectador en el cine comercial es implícitamente masculina, es una de las razones fundamentales por la que los elementos eróticos que conlleva la relación entre el espectador masculino y la imagen del hombre han sido constantemente reprimidos y repudiados. Cuando no ha sido el caso, el cine comercial se ha mostrado abiertamente de acuerdo con la homosexualidad masculinidad para denigrarla o negarla de manera asidua”]



Fig. 138: **Steve Klein.** Brad Pitt

IV. Los artistas

La generación de artistas que van a protagonizar la creación fotográfica después de la guerra ha sido denominada por Thomas Waugh⁷⁹ como la “*Generación del Glamour*” debido al interés de todos ellos por la estilización de las imágenes y la elegancia formal y la conciencia de estar creando unas imágenes muy cuidadas, perfectamente iluminadas, encaminadas a provocar niveles de admiración, deseo e íntima identificación. La mayoría de ellos, además, realizaron importantes trabajos para la industria de la moda, la publicidad o el cine trasladando sus cualidades artísticas y recursos estilísticos a una fotografía más personal de marcado signo homoerótico que realizaban en paralelo y, en muchos de los casos, no como parte fundamental de su producción. La maestría alcanzada en el retrato de mujeres fue empleada por estos fotógrafos al trabajar con modelos masculinos, de ahí las cuidadas poses y gestos mucho más sensuales, la estudiada iluminación para resaltar determinadas áreas y el empleo de maquillaje que favoreciera los físicos de los modelos. Muchos de ellos tienen en común los lazos que los unían (sentimentales o de amistad) que los convertían en círculos creativos donde compartían formas de trabajar además de experiencias vitales. También tenían en común el uso generalizado del estudio o la preferencia de éste frente a la fotografía de exteriores, pudiendo de esta manera tener un control absoluto (y creativo) sobre la luz y mayor planificación con respecto de los decorados. Finalmente, el uso de mitos clásicos como Hércules, Orfeo o Narciso con claras referencias al deseo homoerótico como se ha visto en capítulos anteriores, y una recurrencia al clasicismo formal de calidad escultórica, fueron también temas y elementos de estilo comunes en la obra de este grupo de artistas como se verá a continuación.

⁷⁹ WAUGH, Thomas: *op. cit.*

IV.1. Brassai (Gyula Halász)⁸⁰

En la obra artística de este fotógrafo de origen húngaro y discípulo de Kertész pueden distinguirse dos claras vertientes que, en ocasiones, se yuxtaponen aunque generalmente corran paralelas como si se tratase de dos cuerpos artísticos diferentes: la fotografía surrealista (seguidora de los preceptos propios del movimiento) y el retrato de la vida nocturna del París de la primera postguerra.

Gran enamorado de la ciudad, intentaba atrapar la esencia de ésta a través de la fotografía y para ello intentó captar en sus imágenes todo el espectro social de la ciudad sin dejar afuera aquellos elementos sociales que incomodaban a los bienpensantes. Así, en sus fotografías (que compiló en 1933 en un primer libro llamado “*París de nuit*”) aparecen los perfiles de la ciudad por los que desfilan toda una serie de personajes que incluyen prostitutas, ladrones, vagabundos, proxenetas y demás actores del París menos refinado demostrando que la noche parisina estaba llena de vida y regida por una jerarquía y unos códigos desconocidos para la mayoría pero necesarios en el mundo de la noche.

Las suyas son imágenes que quieren, de alguna manera, normalizar una serie de prácticas que quedaban fuera de lo que la moralidad y las convenciones sociales mayoritarias establecían. Brassai quiere mostrar una

⁸⁰ Para un estudio pormenorizado de la obra de Brassai (1899-1984) puede verse:
AA.VV.: *Brassai*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1995.
AA.VV.: *Brassai, del Surrealismo al Informalismo*. Fundación Antoni Tàpies. Barcelona, 1993.
DURRELL, Lawrence: *Brassai*. The Museum of Modern Art. Nueva York, 1968.
GRENIER, Roger: *Brassai*. Centre National de la Photographie. París, 1987.
LIVINGSTON, Jane: *Explosante-fixe: photographie & surrealisme*. Centre Georges Pompidou. París, 1985.
MORAND, Paul: *Brassai, Paris after dark*. Thames and Hudson. Londres, 1987.
TUCKER, Anne: *Brassai, the eye of Paris*. Abrams. Nueva York, 1999.
WAREHIME, Marja: *Brassai: Images of culture and the surrealist observer*. Louisiana State University Press. Baton Rouge, 1996.

serie de ambientes y conductas privados que se alejan de lo común pero desde el punto de vista de la cotidianeidad, a los que trata con el mismo respeto y la misma curiosidad y fascinación con la que contempla los paisajes urbanos o retrata a las clases mejor situadas. Las imágenes de Brassai tienen un carácter igualitario, de equivalencia moral pues el artista las dota de la normalidad de la que carecían fuera de sus círculos privados. Brassai saca a la luz los elementos de un submundo con absoluta normalidad, lejos de la sordidez, sin juzgar a sus modelos ni exhibirlos como si fuesen rarezas sociales dignas contemplar en un circo.



Figs. 139 y 140: **Brassai**. *The homosexual ball at Magic City*, ca. 1931

Dentro de esta serie de imágenes, Brassai también fijó su interés en los travestidos y homosexuales. En los años treinta, la homosexualidad comenzaba a constituirse como grupo identificable y con una cierta, aunque limitadísima, visibilidad. Los gays y lesbianas de entonces se reunían en salones de baile donde podían dar rienda suelta a su verdadero yo, y actuar sin imposturas, travistiéndose, bailando entre ellos o expresando libremente unos

sentimientos que no podían mostrar en público fuera de allí (*Figuras 139 y 140*). Brassai, cercano como estaba al mundo surrealista, se interesó por el juego de identidades de la comunidad homosexual, fascinado por la imagen de mujeres que esconden una identidad masculina a modo de máscaras o por unas prácticas que utilizan unos complejos signos secretos solo decodificables por sensibilidades similares. El juego de identidades además, responde al interés de los surrealistas por la apariencia y el engaño, la recreación en imágenes que no son lo que parecen, y por ello, Brassai ofrece imágenes de hombres que realizan las actividades cotidianas que corresponden al hombre y la mujer, es decir, reproducen el mundo “normal” entendiendo como tal, el de la heterosexualidad, con unos comportamientos totalmente normales que al ser protagonizados por hombres exclusivamente resultan extraordinarios a la vez que perturbadores. Como indica Susan Sontag: “*Las fotografías suministran evidencia. Algo que conocemos de oídas pero de lo cual dudamos parece irrefutable cuando nos lo muestran en una fotografía*”⁸¹ y es lo que pretende Brassai con estas fotografías: constatar la riqueza social de tipos presente en el del mundo noctámbulo del París que tanto amaba.

Su interés como fotógrafo no es analizar conductas ni dirigir la atención sobre la práctica homosexual, sino sacar a la luz un deseo que existe y que, al igual que el resto de vidas de los seres que pueblan la noche, forma parte del día a día de la ciudad constituyendo parte de su esencia. Su labor como fotógrafo es meramente testimonial, sus fotos no están motivadas por el interés sexual, sino la legitimación de un deseo cuya existencia no puede negarse. Utiliza en estas fotografías un estilo cercano al fotoperiodismo a modo de instantáneas, sin impostar el esteticismo que mostrará en sus fotografías de las calles de París, potenciando, de esta manera, la naturaleza testimonial de esta serie de imágenes que adquieren así una mayor inmediatez y cercanía al ser el propio Brassai partícipe de la escena.

⁸¹ SONTAG, Susan: *Sobre la fotografía*. De Bolsillo. Barcelona, 2009. Pág. 15

En una de sus fotografías mas conocidas (*Figura 141*), Brassai muestra una pareja que comparte un mismo traje. Uno de los miembros de la pareja aparece con el torso desnudo llevando tan solo el pantalón, el otro miembro de la pareja, por el contrario, lleva solo la chaqueta y el sombrero dejando desnudas sus piernas. La fotografía es un guiño, un juego en el que el fotógrafo sugiere un encuentro íntimo entre los dos hombres, que comparten la ropa de uno de ellos tras su encuentro sexual. La imagen, dotada de gran esteticismo, añade elementos como la comunicación establecida entre los hombres al mirarse el uno al otro fijamente a los ojos y estar enlazados en una especie de abrazo que muestra la relación afectiva. La posición de espaldas permite a Brassai introducir el juego de equívocos (permite la confusión sobre el género) haciendo referencia a la vez a la actitud de esos hombres que “dan la espalda” a la sociedad para vivir su relación.



Fig. 141: **Brassai**. *Traje para dos*, ca. 1930

Mucho mas interesante resulta otra de sus fotografías de una escena íntima en interior (*Figura 142*). En ella se nos muestra una composición con un interesante juego simbólico y a la vez una alta carga de sugerencia. La

escena muestra a un caballero que, frente a un espejo, parece desvestirse o terminar de vestirse. Mientras lo hace, observa en el espejo a su acompañante que, ajeno al testigo, ofrece con toda su desnudez mientras, igualmente se viste o desviste. La escena, evidentemente tiene una alta carga sexual desde el momento en que lo que presenciamos son el preludio o el epílogo a una relación sexual que, muy posiblemente, ha tenido lugar en un burdel. Dentro del conjunto de obras de Brassai, la fotografía en cuestión no destacaría aparte de por su belleza compositiva, al tratarse aparentemente de una escena más de entre muchas, en las que el artista muestra el mundo oculto de la capital francesa. Sin embargo, si observamos detenidamente, la imagen encierra una profunda ambigüedad. El sexo del sujeto desnudo no queda muy claro, la ausencia de cualquier elemento que indique que se trata de una mujer (cabellos, abalorios, etc) parece indicar que Brassai quería dejar pretendidamente abierta al espectador la posibilidad de interpretar su fotografía como el encuentro entre una pareja heterosexual o el de una pareja formada por dos hombres, algo por otro lado muy del gusto de los surrealistas a quienes Brassai estaba ligado.



Fig. 142: **Brassai**, ca. 1930

El hecho de que sean las nalgas lo que el hombre del espejo observa y por tanto su objeto de deseo, parece indicar una referencia al sexo entre hombres conclusión que puede reafirmarse ante la presencia del espejo; la imagen de un hombre contemplando la desnudez de otro es la imagen de un sujeto contemplando su propio reflejo y por tanto declarando el deseo hacia su igual, lo que define el deseo homoerótico.

IV.2. Kurt Reichert

El trabajo del alemán **KURT REICHERT** cobra sentido como respuesta a la creciente ideología nacionalsocialista en la que, entre otros preceptos y siguiendo las teorías de la superioridad de la raza aria de Arthur Gobineau y Houston Stewart Chamberlain, se promulgaban una serie de imágenes que apoyaban tales proposiciones. En los años previos a la Segunda Guerra Mundial, en Alemania se popularizaron las revistas naturistas en las que se exaltaba la belleza y la perfección de los cuerpos de la juventud aria. Los artículos que se prodigaban en revistas especializadas, promulgaban la idea de la importancia del ejercicio y del sol para fortalecer el cuerpo y éstos iban ilustrados con el trabajo de fotógrafos como Josef Bayer, Herbert Kehmitz o Gerhard Riebicke. Entre todos ellos destaca la obra de Reichert que en 1935, bajo el nombre de “*In licht und sonne*”, realizó una serie de fotografías de hombres y mujeres, en su mayoría desnudos, practicando todo tipo de actividades al aire libre.

Estas imágenes fueron el precedente de las celebradas fotografías de Leni Riefenstahl, consideradas emblemas del nazismo al haber sido encargadas por el Régimen y en ellas ya encontramos la exaltación del cuerpo atlético acariciado por una iluminación natural que define los perfiles corporales contorneando cada milímetro de unas anatomías perfectas que personifican los ideales del nacionalsocialismo.



Figs. 143 y 144: **Kurt Reichert**, c. 1935

La obra de Reichert destaca sobre la de sus contemporáneos por la intencionalidad de éste de dotar a sus cuerpos de una cualidad de ídolo por medio de la utilización de bajos puntos de vista que ayudan a engrandecer la figura; pero además, Reichert elige cuidadas poses al estilo clásico enlazando sus imágenes con las civilizaciones griega y romana a modo de paralelismo con la Alemania de los años treinta, donde la fuerza y el valor de los jóvenes guerreros eran símbolo de la solidez social que buscaba la sociedad germana. Así, sus fotografías de actividades al aire libre, dejan de lado el aire casual de otras imágenes similares producidas por sus contemporáneos para adquirir una dimensión clásica y atemporal que acentúan la perfección del cuerpo consiguiendo un efecto de mucho mayor impacto.

IV.3.- La fotografía homoerótica en España

En España la fotografía de carácter homorotico tuvo muy poco desarrollo debido, en gran parte, a la fuerte religiosidad del país de sólidas raíces católicas y ramificaciones en todos los campos. También debido a la propia idiosincrasia masculina que consideraba poco apropiado y carente de toda moral la utilización del desnudo en un medio cuya principal arma era el realismo directo, sin artificio que permitiera una justificación tranquilizadora. Como ya indiqué anteriormente, Emiliano Aguilera en su libro *“El desnudo en fotografía”* (1934) incluía tan solo veinticuatro ejemplos realizados por autores españoles. El neocatolicismo imperante en los primeros años de la fotografía instalaron una especie de pudor artístico entre los creadores españoles que desterraron así, este tipo de temáticas de su producción. En círculos privados no era extraño, sin embargo, la circulación de fotografías pornográficas o los descarnados desnudos de prostitutas realizados por Enrique Meléndez. También hubo artistas que se atrevieron a retratar modelos desnudas al modo clásico como Rafael Molins aunque su trabajo se viera constreñido por las imposiciones morales y fueran desnudos de escaso valor artístico.

Por ello, no es de extrañar, que la presencia de imágenes donde el hombre como objeto se alzase como protagonista sea más bien escasa y contados los ejemplos con los que contamos. Fueron los años previos a la Guerra Civil los que ofrecieron el escenario idóneo para la producción de unas imágenes que aprovecharon el clima de tolerancia para salir a la luz lo que muestra los primeros intentos patrios por explorar este tipo de temas que el conflicto bélico y la posterior represión franquista hicieron desaparecer de manera absoluta.

El mejor ejemplo, viene de la mano de **JOSEP MASANA**, fotógrafo catalán que se interesó por las corrientes pictorialistas. En su obra “*Arquero*” (*Figura 145*) el autor realiza una cuidada composición con un preponderante papel de la iluminación, cuya directa incidencia sobre la despojada anatomía del modelo no sólo permite definir la musculatura sino que dota al cuerpo de una cualidad escultórica de sensualidad similar a los retratos de actores de cine que Masana realizó a lo largo de su carrera a la manera hollywoodiense. La proyección de la sombra se convierte en un importante efecto al dotar a la figura de una dimensión grandiosa e introducir el juego del doble que conlleva directas referencias al mundo de la Grecia clásica, a pesar que los elementos compositivos se han reducido al máximo y no se utilizan los objetos de atrezzo que permitirían encuadrarla en una alegoría clasicista como venía siendo frecuente.



Fig. 145: **Josep Masana**, *Arquero*. Ca. 1920.

Las premisas estéticas del primer pictorialismo están presente en la obra de **ANTONI ARISSA** que, influenciado por los valores doctrinales del Noucentismo realizó una obra pretendidamente documental exaltadora de los tipos nacionales. Sin embargo, entre su producción, destaca una imagen,

(Figura 146): “*L’esclau*” (“*El esclavo*”) de claras connotaciones religiosas y homoeróticas al modo de las imágenes de F. Holland Day.



Fig. 146: **Antoni Arissa**, *L’esclau*. 1930.
Art de la Llum.

Las referencias al modelo iconográfico de San Sebastián son claras en cuanto a la postura del modelo atado a un poste y su actitud implorante y a la vez resignada tan propias del mártir. La referencia religiosa contrasta con el título lo que parece hacer pensar en una ensoñación clasicista de civilizaciones idealizadas. Lo mismo ocurre con el “*Esclavo*” de **JOSEP MARIA LLADÓ** realizada en 1933 en la que el mismo tema se interpreta de una manera mucho más simbólica centrando la atención en la acción del sometimiento de un esclavo por un soldado romano. El encuadre que no decanta por ninguno de los dos cuerpos, convierte en la pierna del soldado en protagonista absoluta de la imagen pero Lladó evita mostrar cualquier atisbo de fuerza o crueldad para componer una imagen que resalta la perfección de los músculos de dicha pierna en una imagen cargada de gran simbolismo, no exenta de connotaciones sexuales.

Como vehículo para la composición de sus grandes frescos pictóricos, **JOSE MARIA SERT** realizó series de fotografías de modelos al desnudo (*Figura 147*). Sus fotos están protagonizadas por las más diversas posturas, de cuerpos contorsionados o tendidos en escaleras donde destaca el movimiento y la anatomía del modelo.



Fig. 147: **José María Sert**, *Estudio para pintura mural*. 1929

Durante del estallido del conflicto bélico que instauró las bases del anacrónico régimen español que hiciera desaparecer todo atisbo de imágenes de dudosa moral del panorama artístico español, cabe destacar en 1938 la obra “*Máscara cultural, física y moral de la raza*” de **JOSEP RENAU**, el polifacético artista valenciano, prolífico teórico del fotomontaje y el cartelismo influenciado por el movimiento Dadá y el cartelismo soviético y mexicano que puso su obra al servicio de la República. Se trata de un fotomontaje que pertenece a la serie “*Trece puntos de Negrín*” que ponía en imágenes el programa político del político socialista. En el que nos ocupa,

Renau intentó reflejar las ideas socialistas sobre la importancia de mejorar cultural y físicamente a la raza (española).



Fig. 148: **Josep Renau**, *Máscara cultural, física y moral de la raza*. De la serie “Los 13 puntos de Negrín”, 1938. Colección IVAM.

En una especie de cavea clásica se inserta la imagen de una pareja al desnudo sobre la que se impone una figura masculina que domina el espacio, en clara referencia a la preponderancia del macho y la superioridad de los valores masculinos base de una sociedad por la que se luchó en una contienda que trajo el triunfo de las sombras.

Finalmente, **GREGORIO PRIETO**⁸² fue un pintor que colaboró estrechamente con el fotógrafo **Eduardo Chicharro** con el que compuso una serie de fotografías en las que el propio Prieto posó en un repertorio de

⁸² Para un estudio sobre Gregorio Prieto y el homoerostismo inherente en su obra se ha utilizado el trabajo inédito de Isabel CARRASCO: *Gregorio Prieto y la idea de Grecia. Estética y teoría del arte en torno a la visión de lo griego*. Trabajo realizado para el Departamento de Filosofía de la UCM, 2005.

modelos de reminiscencias clásicas o recreando los códigos homoeróticos del marinero., un tema que le interesaba especialmente y que le servían para unir de manera explícita los conceptos de Antigüedad y amor masculino. Esto se muestra de manera reveladora en la Figura 149, en la que dos marineros se esconden tras una escultura clásica para entregarse a una relación sexual (con la clara referencia a una felación). El protagonismo de Prieto en las fotografías de Chicharro responde a su gusto por el disfraz que le permite desdoblar su personalidad, dar rienda suelta a su otro yo que es una constante en su obra pictórica.



Fig.149: **Eduardo Chicharro**. *Marineros*, ca. 1930



Fig.150: **Eduardo Chicharro**. *Sin título* (detalle), ca. 1930

Este ejercicio narcisista de autorepresentación de Prieto esconde realmente un deseo de ocultarse mediante la transformación en el otro, aquel a quien amó, a quien anhela y desea, la imagen divinizada del ser amado (*Figura 150*).

Son estos los escasos ejemplos de imágenes homoeróticas en el panorama fotográfico español de la época. La Guerra Civil y la instauración del Régimen de Franco impusieron unos estrictos códigos morales y una férrea censura que impidieron la aparición de imágenes en esta dirección. No fue hasta la llegada de la democracia cuando el homoerotismo se introdujo de nuevo en esta forma de expresión como se verá en la última parte de este trabajo.

IV.4.- Herbert List

El lenguaje surrealista permitió al artista alemán, **HERBERT LIST**⁸³ desarrollar una producción artística donde el homoerotismo jugó un papel predominante. Este tipo de lenguaje ofrecía una oportunidad para explorar sus obsesiones sin necesidad de recurrir exclusivamente a la coartada clasicista y de este modo, por medio de una serie de imágenes que empleaban recursos como la ironía o el misterio poder expresar una sexualidad reprimida al igual que hicieran otros artistas homosexuales contemporáneos de List como Crevel o Cocteau. Como indica Weiermair “*Surrealism of the 1920s and 1930s was a central experience for many photographers, not only because of its formal*

⁸³ Para un estudio pormenorizado de la obra de Herbert List (1903 – 1975) :
FEININGER, Andreas: *Fotografías de Herbert List 1930-1970*. Goethe Institute. Munich, 1986.
METKEN, Gunter: *Herbert List: Photographies 1930-1960*. Musee d’Art Moderne de la Ville de Paris. París, 1983.
SCHELER, Max: *Herbert List*. Orbis. Barelona, 1984.
SPENCER, Stephen: *Herbert List. Junge Manner*. Twin Palms. Nuevo México, 1988.
TARSHIS, Jerome: *Secret marriages – Herbert List*. Camera Arts. Julio-Agosto 1981.

potentials, but as well because of its liberation from traditional taboos concerning the representation of sexuality”⁸⁴

El esteticismo que imprime List a sus obras es resultado de la necesidad tras la guerra de disfrutar de la visión de un mundo lejos del horror, un mundo ideal, donde se disfruta la vida, donde hay placeres al alcance de la mano y donde la belleza es el denominador común. De este modo, las imágenes de List van a recrear lo para él supone el concepto de un mundo feliz y que no es otro que el espíritu del Jugendbewegung⁸⁵, un movimiento antiburgués y romántico orientado hacia la naturaleza, que era muy popular entre la juventud alemana de los años treinta. La intención era acentuar la importancia de la amistad, la camaradería entre hombres, el disfrute de la naturaleza con cuerpos desnudos que se dejan acariciar por los rayos del sol, por los cuales el artista se sentía fascinado: *“an erotic radiation was constantly perceptible, a kind of aura, which emerged from their bodies – received from the sun, which bronzed over their athletic nudity – and even emerged when they were dressed”*⁸⁶ (Figura 151). Esto queda patente en una serie de fotografías tomadas al aire libre en la zona del Báltico donde List recrea este mundo juvenil a modo de un Paraíso de perfección, un mundo platónico muy lírico. Estas fotografías *“are visions deriving from his inner as well as his outer life which, through selection of his subjects and the juxtaposition of them with other subjects – people or things – in their surroundings – create a world. The strange conjunction in his photographs of*

⁸⁴ WEIERMAIR, Peter: *The hidden image. Photographs of the male nude in the Nineteenth and Twentieth centuries*. MIT Press. Cambridge 1988, p. 24. [“El surrealismo de los años 20 y 30 fue una experiencia fundamental para muchos fotógrafos, no solo por su potencial formal, sino también por su liberación de tabúes formales respecto a la representación de la sexualidad”]

⁸⁵ Había surgido en 1896 y encuadraba a diversas organizaciones juveniles como el Wandervogel. A finales de los años 30 contaba con más de ocho millones de seguidores.

⁸⁶ WEIERMAIR, Peter: *op. cit.*, p. 20. [“una radiación erótica era perceptible constantemente, cierto aura que irradiaba de sus cuerpos – recibida del sol que bronceaba sus cuerpos atléticos desnudos – e incluso irradiaba cuando estaban vestidos”]

*images, which are disparate and yet seem mysteriously interrelated in a fusion, which he himself called 'a marriage', gives his best photographs a feeling of people, landscapes and objects envisioned for the first time. And it is precisely this open-eyedness and open-mindedness, which gives them a look of being self-portraits of the photographer in which the portrait emerges from what he sees rather than its being a representation of himself by the see-er"*⁸⁷

Fig. 151: **Herbert List**, ca. 1932



En la obra de List cobran también gran importancia las fotografías que realizó en Grecia entre 1937 y 1940. Durante su estancia en la Isla de Naxos dio rienda suelta a este espíritu de la juventud alemana, pero ahora introdujo el elemento de las ruinas como referencia a un ideal roto, a una sociedad que se destruía e iba desapareciendo y que había dejado de lado los valores clásicos. Los accesorios clásicos que utiliza van más allá de lo meramente decorativo

⁸⁷ SPENDER, Stephen: *Herbert List. Junge Männer*. Twin Palms. Nuevo Mexico, 1988, p. 7. [“son visiones que derivan de su mundo interior al igual que del exterior, lo que, a través de una selección de sujetos y yuxtaposición con otros sujetos – personas o cosas – a su alrededor – crea un mundo. La extraña conjunción de sus imágenes fotográficas, que son dispaes y aún parecen misteriosamente inter relacionadas en una fusión que él mismo llamo ‘un maridaje’ provee a sus mejores fotografías de una sensación de estar viendo por primera vez a personas, paisajes u objetos. Y es precisamente esta apertura de la visión y la apertura de la mente lo que les da un aire de ser los autorretratos de un fotógrafo en los que el retrato emerge de lo que ve, más que de él haga el espectador”].

para integrarse como elementos formales de la composición y además le permitían hablar de la nostalgia por el declive de la belleza masculina al contraponer ambos ideales: el ideal captado en mármol que es imperecedero y eterno y el real, representado por joven bello, cuya dimensión mortal convierte su belleza en algo efímero.



Fig. 152 **Herbert List**, ca. 1940

En las fotografías tomadas en Grecia, List también va a prescindir de los modelos reales para utilizar los restos de estatuaria donde lo homoerótico se mezcla con lo metafísico confundiendo intencionadamente la materia marmórea inerte con la sensualidad de la carne (*Figura 152*). En estas fotografías, el juego de la apariencia entronca a List con un refinado surrealismo y dota a las fotografías de una fuerza dramática que, hasta entonces, no había tenido el uso de los restos artísticos clásicos. Como indica Jerome Tharsis “*List often played Magrittean games with the confusion between a thing seen directly, a thing pictures, and thing seen through a medium*”⁸⁸. Los elementos metafísicos y el uso de la imagen doble también

⁸⁸ TARSHIS, Jerome: *Secret marriages – Herbert List*. Camera Arts. Julio-Agosto 1981. Página 117. [“A menudo List jugaba juegos a lo Magritte con la confusión entre una cosa vista directamente, una cosa pintada y una cosa vista a través de un medio”]

aparecen en la Figura 153 en la que el artista utiliza al joven modelo como sujeto a la vez que como objeto haciendo una referencia a los antiguos kuroi y a la vez a la dualidad del hombre, a ese yo oculto que no se ve pero que se inclina hacia otro similar, en una clara referencia al deseo de un hombre por otro. Es la plamación del doble mundo en el que vivían los homosexuales, un mundo (para ellos) de apariencia donde quedan excluidos al ser juzgados por ser diferentes. La dualidad queda patente también en la utlización del espejo (*Figura 154*), un recurso que, como se ha visto, ha sido utilizado por muchos artistas para dotar a sus imágenes de un significado que enlaza con la idea surrealista de la separación del mundo consciente del subconsciete lugar donde habita el deseo, que nos habla de la presencia de otra realidad al otro lado del espejo y que hace referencia al mito de Narciso, es decir, a la atracción del hombre por sí mismo, por su igual, el anhelo del compañero. En la imagen de List, además, el evitar mostrar los genitales del modelo, hace que resalte el significado sexual de una manera explícita al cubrirlos con la mano del modelo, lo que no solo vincula intimamente a las dos imágenes (la real y la reflejada) sino que también acentúa el protagonismo de los genitales como objeto del deseo.



Fig. 153: **Herbert List**, ca. 1940

Fig. 154: **Herbert List**, *Hombre joven en el espejo*, ca. 1931



IV.5. George Platt Lynnes

Uno de los artistas que mayor protagonismo dio al homoerotismo dentro de su producción fue **GEORGE PLATT LYNNE**⁸⁹ que a lo largo de su carrera empleó distintos medios estéticos y técnicos para representar la belleza masculina. Gracias a su intención inicial de dedicarse a la literatura, tuvo acceso a la élite intelectual y artística de la época y formar parte del círculo íntimo de Gertrude Stein, Alice B. Toklas, Monroe Wheeler, Glenway Wescott, Andre Gide, Isadora Duncan, Jean Cocteau, Man Ray y Julien Levy. Fue éste último, conocedor de sus dotes para la fotografía quien le animó a dedicarse a ésta profesionalmente y quien le brindó las primeras oportunidades para exponer. Su repentino éxito le abrió las puertas de la fotografía comercial trabajando para Harper's Bazaar y publicaciones similares donde alcanzó una gran maestría en la iluminación y la utilización de la escenografía. Dado que su interés estaba en la fotografía del desnudo masculino, pronto abandonó su trabajo como fotógrafo de moda y los retratos de celebridades para desarrollar una carrera centrada en su acercamiento a la figura masculina.

⁸⁹ Para un estudio pormenorizado de la obra de George Platt Lynnes (1907-1955) consultar: CRUMP, James, *George Platt Lynes: Photographs from the Kinsey Institute*. Bullfinch Press. Boston, 1993.

ELLENZWEIG, Allen: *George Platt Lynnes at Robert Miller*. Art in America 70. Marzo 1982.

GOLDBERG, Vicky: *George Platt Lynes*. New York 14. Septiembre, 1981.

KIRSTEIN, Lincoln: *George Platt Lynes. Portraits 1931-1952*. Art Institute of Chicago. Chicago, 1960.

LEDDICK, David: *George Platt Lynes*. Taschen. New York, 2000.

LEDDICK, David: *Intimate Companions: A Triography of George Platt Lynes, Paul Cadmus, Lincoln Kirstein and their circle*. Macmillan. New York, 2001.

PLATT LYNES, George: *The New York City Ballet photographs taken by George Platt Lynes 1935-1955*. City Center of Music and Drama. Nueva York, 1957.

PROKOPOFF, Stephen: *George Platt Lynes: Photographic visions*. Institute of Contemporary Art. Boston, 1980.

WEIERMAIR, Peter: *George Platt Lynes*. Allerheiligenpresse. Innsbruck, 1982.

WOODY, Jack: *Portrait: The photographs of George Platt Lynes (1927-1955)*. Twin Palms Publishers. Santa Fe, 1994.

La única forma de hacer esto posible, al principio, fue a través de una serie de fotografías que realizó para el American Ballet teniendo la oportunidad de plasmar con su objetivo las gráciles figuras de sus bailarines principales. Sus contactos con las figuras de la danza le inspiraron una serie de imágenes que recreaban ciertos mitos clásicos como Orfeo, Dionisos o Borreas a los que Platt Lynes dotó de ciertos elementos del lenguaje surrealista. La mitología clásica le permitía dar rienda suelta a su pasión por el desnudo dado que la coartada clasicista siempre lo justificaba, pero además el surrealismo “*did provide the opportunity to indulge in photographing the male nude legitimized in this avant-garde context*”⁹⁰. Son éstas fotografías dotadas de un gran esteticismo (lo que es denominador común de toda su producción) en las que dió rienda suelta a su imaginación creando mundos fantásticos en donde distintos recursos estilísticos tenían cabida (como la doble exposición) y ofrecían una coartada perfecta para introducir el elemento homoerótico tan del interés de su autor. Además, pudo expresar a través de estos personajes ciertos elementos de la psicología homosexual como es el deseo reprimido o las dificultades de amar a otro hombre en una sociedad que condena el amor entre hombres. Un buen ejemplo lo representa la figura 155 en la que la mezcla de los mitos de Orfeo y del dios Eros viene personificada por un joven desnudo que parece tener dificultad para alcanzar el objeto de su deseo, una ambigua figura velada, a quien intenta rescatar del mundo de los muertos aunque parece escapársele entre los dedos como símbolo de las dificultades de los homosexuales de vivir su deseo libremente y sin obstáculos.

El éxito de sus series mitológicas le animó a dedicarse casi en exclusiva a la fotografía del desnudo masculino donde Platt Lynes encontraba el material suficiente para poder expresarse como creador. Las restricciones

⁹⁰ CRUMP, James, *George Platt Lynes: Photographs from the Kinsey Institute*. Bullfinch Press. Boston, 1993, p. 142 [“el surrealismo facilitaba la oportunidad de consentir que se fotografiase el desnudo masculino que se legitimizaba en un contexto de vanguardia”.]

de la época y el temor a perder su prestigio como fotógrafo de moda⁹¹ hicieron que fuera un círculo muy reducido de privilegiados amigos quienes tuvieron acceso al visionado de estas fotografías. Entre ellos, Alfred Kinsey⁹² quien al frente del Kinsey Institute llevó a cabo una importante labor recopilatoria de imágenes de desnudos con la que documentar sus investigaciones sobre el comportamiento sexual y encontró la obra de Platt Lynes de un gran valor convenciéndole para que le facilitase copias de su trabajo⁹³.



Fig. 155: **George Platt Lynes.** *Orfeo y Eros*. 1937

La ausencia de un público a quien dirigir sus fotografías de desnudos permitió al artista crear en total libertad pudiendo dejar de lado las coartadas clásicas, los modelos tradicionales y el pudor para componer una serie de

⁹¹ Solo al final de su vida publicó sus desnudos en una revista suiza llamada “*Des Kreis*” bajo el seudónimo de Roberto Rolfe o Robert Orville. El editor Karl Meier de esta publicación quiso convencerle de publicar un conjunto de fotografías bajo el título *American Beauty*, pero la reticencia de Platt Lynes y su mala salud frustraron el proyecto.

⁹² En sus estudios concluyó que el 50% de los hombres reconocían una respuesta erótica ante otros hombres, un tercio había tenido una relación homosexual completa en alguna ocasión y el 4% eran homosexuales en la madurez.

⁹³ Gracias al Instituto Kinsey se han conservado las fotografías de Platt Lynes, dado que éste, antes de morir, destruyó gran parte de su obra.

imágenes que beben de la obra de Fred Holland Day, Imogen Cunningham o Edward Weston en la forma de iluminar el cuerpo y en su aproximación idealista al desnudo con una cierta concepción clasicista al mostrar el cuerpo con cierta dimensión de idealismo. Su aproximación al desnudo era muy estética utilizando la misma iluminación y escenarios que cuando realizaba fotografía de moda comercial. Lo interesante, por tanto, es que colocó sus desnudos al mismo nivel que la fotografía comercial con unas imágenes muy cuidadas, de estudiada composición, claridad de contornos y un uso de la luz que ayudaba a transformar los cuerpos de manera muy plástica.

Fig. 156: **George Platt Lynes**. *Mel Fellini y Ted Starkowski*, 1954



Sus fotografías de desnudos son reflejo de sus propias fantasías sexuales, de su impulso voyeurístico, suponiendo en su conjunto un importante testimonio de su mundo interior y su vida privada. De hecho, muchos de sus modelos eran parte de su círculo de amigos o amantes ocasionales que entraron a formar parte del mismo después de posar en su estudio, tal como indica James Crump “*the images communicate Lynes’ celebration and*

frankness about his own sexuality. They show Lynes at ease in a legitimate endeavor to aestheticize his own personal experiences”⁹⁴ y ello también es señal del interés del artista por llevar a cabo cierta autoreflexión sobre su sexualidad.



Fig. 157: **George Platt Lynes.**
John Leaphart y Robert
“Buddy” McCarthy, 1952.

La mayoría de sus modelos eran jóvenes veteranos de la guerra muy bien parecidos que habían abandonado sus ciudades de origen en busca de un trabajo adecuado en la gran ciudad donde además podían vivir su sexualidad entre hombres más fácilmente. Platt Lynes los conocía en la calle y tras una relación sexual, los convencía para posar ante su objetivo. Tenía un cierto interés por modelos de color lo que le convirtió en un adelantado a su tiempo al colocar al hombre negro como objeto de deseo y retratando relaciones interraciales que aún en los años 50 no estaban del todo aceptadas socialmente (*Figura 157*). Este uso del hombre de color y la recreación de la cámara con su cuerpo será una de las características que influyan treinta años después en Robert Mapplethorpe quien elevó su atracción por el hombre afroamericano a un nivel tal que se convirtió en su principal rasgo estilístico.

⁹⁴ CRUMP, James: *op. cit.*, p. 154. [“*Las imágenes comunican la celebración y la franqueza de Lynes sobre su propia sexualidad. Muestran un Lynes relegado en una esfuerzo legítima de estetizar su propias experiencias personales*”]

Las fotografías de Platt Lynes aparecen como imágenes sexualmente sugerentes a través no solo de la muestra del cuerpo desnudo del modelo sino también con la elección del encuadre que acentúa las líneas que confluyen de tal manera que resaltan aquellos elementos que potencian la carga erótica de la imagen. Según su amigo Anatole Pohorilenko *“what surprises in these photographs is that the erotism in them is not based on an intimation of a specific sexual act, but on a physical connection between the subject and the viewer that appears to be enjoyed and accepted by both. And because the individual in the photograph is already nude, the subject, beautiful and young and natural, seems to extend an invitation to the viewer to join him”*⁹⁵. Efectivamente el uso de la mirada directa del modelo al objetivo, conecta la escena con el espectador de manera que establece una invitación al acto sexual o crea una intimidad, una especie de secreto compartido que los conecta más allá del medio.



Fig. 158: **George Platt Lynes.** *Desnudo maculino con la mano* de James Ogle, 1937

⁹⁵ POHORILENKO, Anatole: *The exhuberance and fantasy of George Platt Lynes, Photographer* en LEDDICK, David: *George Platt Lynes*. Taschen. Colonia, 2000.,p. 9. [*“lo que sorprende es estas fotografías es que el erotismo no se basa en una intimidad de un acto sexual específico sino en una conexión física entre el sujeto y el espectador que parece que se disfruta y acepta por ambas partes. Y porque el individuo de la fotografía ya está desnudo el sujeto, bello y joven y natural, parece extender una invitación al espectador a unirsele”*]

La plasmación del deseo homoerótico aparece por primera vez de manera muy explícita con la obra de Platt Lynes. Con anterioridad los artistas se escondían tras la coartada clásica o artística, George Platt Lynes, sin embargo, no tuvo reparos en dedicar la mayor parte de su producción a componer unas imágenes que recogían la complejidad de las relaciones entre hombres y la atracción que un bello cuerpo masculino podía producir en el espectador. El avance que su obra supone es, por tanto, sustancial aunque su influencia haya sido tardía debido a la obsesión del autor por ocultar sus fotografías y salvaguardar su reputación en detrimento del impacto que estas fotografías habrían causado en la época abriendo nuevos caminos de expresión artística mucho menos velados. En el mundo que Platt Lynes recrea con sus fotografías desaparece la idea de sordidez que siempre ha acompañado a las relaciones sexuales entre hombres: sus imágenes más explícitas muestran una intimidad limpia, no exenta de delicadeza y al carecer de elementos y decorados, se convierten en imágenes de valor atemporal.

IV.6. PAJAMA

Estrechamente vinculado a la persona y la obra de George Platt Lynes se encuentra el Grupo **PAJAMA**, un colectivo artístico formado por Paul Cadmus, Jared French y Margaret Hoening. Se reunieron en 1937 vinculados por lazos personales (Cadmus era ex amante de French quien a su vez estaba casado con Hoening) con la intención de reunir esfuerzos creativos para el enriquecimiento de su labor pictórica. Durante ocho años consecutivos pasaron juntos los veranos entre las dunas de Massachussets y las playas neoyorquinas y se dedicaron a realizar fotografías que, por un lado documentaban su vida en común durante el verano compartida con las visitas de un íntimo círculo de amigos compuesto por otros intelectuales y artistas. Por otro lado, sus imágenes pretendían convertirse en extensión de su

producción pictórica y se conformaban como una especie de bocetos previos para trasladar al lienzo, una especie de trabajo inspiracional.

Fig. 159: **PAJAMA**: Paul Cadmus y Jared French en Fire Island. 1942



La mayoría de las fotografías están realizadas en Fire Island, donde disfrutaban de la libertad que ofrecía una de las escasas playas nudistas del Este de los EE. UU., escenario perfecto para dar rienda suelta al disfrute de la sensualidad que ofrece la visión de los cuerpos desnudos acariciados por el sol, la arena y las olas del mar. Sus fotografías son cuidadas composiciones que exaltan la complicidad que existía no sólo entre ellos sino también entre los amigos más allegados (por ejemplo George Platt Lynes, Tennessee Williams o Truman Capote) a quienes fotografiaron de manera relajada disfrutando de su estancia con los artistas de PAJAMA. Como ocurre con la figura 160 donde el dramaturgo aparece reclinado en un diván, en una fotografía que recuerda a “*El decorado de Fausto*” de Pluschow (Figura 72) en tanto que aparece en una actitud sensual ofreciendo su parte trasera al espectador como si se tratase de uno de los jóvenes modelos del fotógrafo alemán del XIX. La actitud relajada y el abandono que presenta Williams son claro ejemplo del ambiente en que el grupo y sus amigos disfrutaban los

veranos: un culto hedonista de todos los placeres a su alcance, una libertad que se saltaba todo tipo de convencionalismos y donde todo estaba permitido.



Fig.160: **PAJAMA:** *Tennessee Williams, 1950.*

No todas las fotografías que realizaron los tres artistas tenían el desnudo como protagonista, en muchas de sus imágenes aparecen momentos de intimidad o juego entre sus componentes o con sus amigos más cercanos (como por ejemplo una fotografía que muestra a Truman Capote con su pareja Jack Dunphey reclinado uno sobre el otro sobre la hierba como una pareja que disfruta de un día campestre), dado que el interés de PAJAMA estaba no tanto en los cuerpos como en captar el espíritu de libertad que disfrutaban en ese oasis de libertad que convertían sus estancias veraniegas. Son imágenes a modo de instantáneas que una vez realizadas entraban a formar parte de álbumes que regalaban a sus amigos y ofrecen una atmósfera mágica al tener este carácter de improvisación y juego. De cualquier manera, la mayoría de ellas, deja entrever esa complicidad masculina, los lazos que los unían más allá de la simple amistad, la sospecha de que los personajes que aparecen comparten una intimidad desconocida de la que se sienten privilegiados frente al resto del mundo. Y así, en algunas de sus fotografías este carácter instantáneo parece desaparecer para componer una imagen más poderosa como ocurre en la figura 161 en la que el modelo, abrazado por su compañero,

parece buscar la mirada cómplice del espectador al que en ese momento permite acceder a ese paraíso que solo ellos podían disfrutar.



Fig. 161: **PAJAMA**, c. 1945

IV.7. George Hoyningen-Huene

Uno de los grandes maestros de la fotografía de moda fue **GEORGE HOYNINGEN-HUENE**⁹⁶, aristócrata de origen soviético que trabajó extensivamente para publicaciones de prestigio como *Vogue* o *Harper's Bazaar* y en la floreciente industria cinematográfica de Hollywood donde se labró una gran carrera como retratista. La obra de este artista se caracteriza por un culto casi reverencial por lo clásico (llegó a publicar dos libros sobre Grecia y Egipto) y un magistral uso de la luz para potenciar las texturas. El grueso de su producción lo integran estilizadas fotografías de moda de cuidada composición, sin embargo, al igual que ocurriera con contemporáneos

⁹⁶ Para una consulta de la obra de George Hoyningen-Huene () puede consultarse:
-- *Eye for elegance: George Hoyningen-Huene*, International Center of Photography de Nueva York, 1980.
EWING, William: *The Photographic Art of Hoyningen-Huene*. Thames & Hudson, Londres, 1998.

como Cecil Beaton, realizó una serie de fotografías más personales como respuesta a impulsos íntimos donde podía expresar su admiración por la perfección de las proporciones clásicas y explorar la belleza del cuerpo masculino. Su relación íntima con el también fotógrafo Horst P. Horst, llevó a utilizarlo como modelo en más de una ocasión como en la figura 162 en la que se aleja de las convenciones del retrato tradicional eliminando precisamente los rasgos faciales del modelo. Se acentúan así los contornos delimitando la perfección de la forma y convirtiendo a la imagen en un ideal de masculinidad, un símbolo de belleza atemporal.



Fíg. 162: **George Hoyningen-Huene.** *Horst P. Horst.* 1931



Fíg. 163: **George Hoyningen-Huene.** *Torso con paño.* 1935

Las imágenes que exaltan la belleza de un cuerpo de perfectas proporciones (*Figura 163*) presentan siempre una cualidad clásica a pesar que Hoyningen-Huene huyó en todo momento de recurrir a objetos de atrezzo como hicieran muchos de sus contemporáneos para establecer una coartada que justificara el uso del cuerpo masculino de esa manera. A Hoyningen-Huene le bastaba un simple elemento para dotar a su imagen de un halo clásico que, unido al tratamiento de las texturas, dotaba al cuerpo de una cualidad casi escultórica.

IV.8. Horst P. Horst

La trayectoria artística de **HORST P. HORST**⁹⁷ está ligada a la George Hoyningen-Huene no solo por su relación íntima sino por las similitudes de su trabajo al ser éste también un prestigioso retratista de estrellas Hollywood, colaborador habitual de revistas de moda y fotógrafo oficial de la Casa Chanel durante más de treinta años. Como ocurriera con otros artistas dedicados al mundo de la moda, Horst P. Horst buscaba fuera de ésta otras formas de expresión que le abriesen nuevas vías de expresión y por ello dedicó parte de su producción a la fotografía de arquitectura, interiores y naturalezas muertas influenciado también por las corrientes surrealistas en sus primeros años de carrera.

De la misma manera que en su trabajo en moda y su visión de la arquitectura concibió Horst sus imágenes de desnudo. En estas fotografías el cuerpo del hombre se convierte en objeto escultórico gracias a unas

⁹⁷ Para un estudio pormenorizado de la obra de Horst P. Horst, (1906-1999) puede consultarse:

HORST, Horst P.: *Form/Horst*. Twin Palms. Altadena, 1992.

HORST, Horst P.: *Horst Portraits: 60 years of style*. Harry N. Abrams. Nueva York, 2001.

KAZMAIER, M., TARDIFF, R.J. y SCHIMER, L.: *Horst: sixty years of photography*. Thames and Hudson. Londres, 2009.

LAWFORD, Valentine: *Horst: his work and his world*. Knopf. Nueva York, 1984.

composiciones de audaces encuadres donde el interés reside no tanto en el cuerpo como ente sino en su forma y la manera en que se perfila frente a un fondo neutro (iluminado al modo de sus retratos o fotografías de moda) al modo de las naturalezas muertas que también cultivó. Horst no intenta destacar los atributos sexuales o acentuar la sensualidad de los modelos sino colocar al hombre como objeto intocable e inalanzable digno de admiración por la armonía de sus formas. Desaparecen así partes del cuerpo como los rostros o partes de los miembros que salen de cuadro o se esconden en la oscuridad de una iluminación dramática que potencia las texturas y delimita los perfiles, para componer una imagen cuyo resultado es un tributo a la figura masculina como abstracción, a un ideal de perfección y belleza más allá del espacio y del tiempo como puede verse en los ejemplos que representan las figuras en esta página (*Figuras 164, 165 y 166*).



Figs.164, 165 y 166: **Horst P. Horst**. *Desnudos masculinos. Estudios*, ca. 1952

IV.9. Raymond Voinquel

Al igual que ocurriera con los dos fotógrafos estudiados anteriormente, la moda y el retrato de celebridades fue una parte fundamental en la carrera de **RAYMOND VOINQUEL**⁹⁸ y al igual que en los casos anteriores la carga homoerótica formó parte de sus trabajos más personales. Admirado por directores de la talla de Max Ophüls, Jean Renoir, Luis Buñuel o Marcel Carné, Voinquel desarrolló una carrera trufada de éxitos donde tuvo la oportunidad de retratar a los actores del momento, a los que, si sus cualidades físicas lo permitían, retrató de una manera idealizada, inalcanzable e imagen de gran carga erótica que invita al deseo y alimenta todo tipo de fantasías. (Figura 121).



Fig. 167: **Raymond Voinquel**, *Voluptuosidad*. 1940

⁹⁸ Para un estudio pormenorizado del trabajo de Raymond Voinquel (1912-1994) puede consultarse:

BERTHOUD, Christophe y DENOYELLE, Françoise: *Raymond Voinquel, les acteurs du rêve*, Editions du Patrimoine, Paris, 1997.

LAUFER, Danielle: *Raymond Voinquel, photographies 1930-1988*, Nathan image, Nueva York, 1988

ROGIER, Patrick: *Raymond Voinquel*, Paris-Audiovisuel, París, 1993.

Pero el trabajo de Voinquel no se va a desarrollar exclusivamente entre los platós cinematográficos, sino que su reputación de artista refinado y elegante le permitió explorar el desnudo fotográfico que era aceptado como una muestra artística de influencia clásica del talento de Voinquel. Curiosamente fueron sus desnudos masculinos los que adquirieron mayor notoriedad quizás debido al tratamiento similar al de sus retratos de celebridades donde la iluminación y el dominio del espacio cobraban especial protagonismo.

Con gran influencia de los maestros de la pintura italiana del XVI y XVII, Voinquel empleaba una luz dramática que resaltaba determinadas partes mientras que ocultaba otras y haciendo que fuera la luz la encargada de envolver los cuerpos, modelarlos y definir los contornos para componer una imagen repleta de sensualidad en la que el hombre aparece, en cierto modo, feminizado. Como muestra el ejemplo de la figura 167, el modelo aparece en una composición de reminiscencias clásicas, con ausencia de decorado que lo sitúe temporal y espacialmente. Tan solo una amplia tela drapeada le sirve de apoyo al modo de las Venus clásicas. La pose adquiere una actitud un tanto femenina en su abandono y en la manera que abre tímidamente las piernas en una especie de juego de roles invertidos donde este hombre se prepara para recibir al amante. La manera en que se potencia con la pose y la iluminación el pecho del modelo y la ocultación de los genitales que solo se vislumbran tímidamente junto al vello púbico, alimentan aún más un equívoco que potencia la utilización del modelo como hombre objeto del deseo.

El carácter homoerótico de muchas de las fotografías de Voinquel no aparece tan sólo en sus fotografías de desnudos sino también en otras imágenes que forman el conjunto de su producción. Una constante en su trabajo fue su interés por retratar el hombre (a diferencia de la mujer) de una manera terrenal, mostrando su autenticidad y el valor que sólo por ello adquiriría. De este modo, se sirvió de elementos de la naturaleza que

acentuaban la dimensión terrenal del sujeto acentuando, en muchas ocasiones su carnalidad y la sensualidad que de él emanaba. Este el caso, por ejemplo de la figura 168, una imagen homenaje a Jean Cocteau, en la que un apuesto joven se lleva la boca un racimo de uvas. La escena, de una tremenda sencillez, se presenta como una imagen llena de erotismo en la que las uvas se iluminan de tal manera que adquieren un protagonismo central, símbolo de la sexualidad y objeto del deseo del joven que pretende saciarse con su ingesta. El punto de vista alto y la pose del modelo hace alusión a una escena de un beso donde cierta fuerza e incluso brusquedad masculina están presente, cargando la imagen de mayor carnalidad y homoerotismo.



Fig. 168: **Raymond Voinquel.**
La uva. 1962

Voinquel utilizó también, en ocasiones, para sus desnudos masculinos dada la gran influencia de la pintura clásica que impregnaba su obra, imágenes sacadas directamente de la imaginería clásica y religiosa, como San Sebastián o Dionisos, y, en todo momento, fue capaz de articular un estilo que sabía combinar a la perfección la sutil carga erótica con la delicadeza y la elegancia de sus trabajos para los grandes estudios de Hollywood.

IV.10. Minor White

Considerado uno de los grandes fotógrafos americanos del segundo tercio del siglo XX junto a Ansel Adams y Robert Frank, **MINOR WHITE**⁹⁹ fue un artista que recibió influencia directa de Alfred Stieglitz de quien heredó la lectura metafórica de la imagen y la idea de equivalencia. Todo ello le permitió expresar sus complejas emociones en una obra que tiene mucho de autobiográfica y que se ha convertido en testimonio de una vida marcada por un continuo conflicto interior. Su participación en el frente durante la 2ª Guerra Mundial, donde vio morir a varios de sus amigos, le convirtió en una persona atormentada que a la vez debía combatir sus propios demonios ante su condición homosexual que a la vez que era para él un deseo prohibido, le proporcionaba momentos de éxtasis físico y emocional. White supo transformar sus conflictos internos en fuerza creadora y fue capaz de producir una serie de imágenes que tomaron el pulso a los nuevos tiempos tras la guerra utilizando la fotografía como el medio que le permitió expresar esos conflictos; el objetivo se convirtió en sus manos, en el ojo que le permitía transformar o entender el mundo exterior. White llegó a declarar: *“It is hardly surprising that I have concluded, after five years research, that camera is both a way and not enough to live by. The glass between me and the world is both a channel and a barrier. To live through a lens, to live out my inner conflicts and brambles through a camera, to turn to the camera to help me return to the world was an experiment I set out to explore five years ago. I knew it was headed for failure in some way, but I persevered because little else was left open. Camera as a way of life, and this included teaching, especially teaching*

⁹⁹ Para un estudio pormenorizado de la obra de Minor White (1908-1976) puede consultarse: BAKER HALL, James: *Minor White, rites & passages*. Aperture. Nueva York, 1978. BUNNELL, Peter: *Minor White, the eye that shapes*. Princetown University. Boston, 1989. MOORE, Kevin: *Cruising and transcendence in the photographs of Minor White*. More than one: Photographs in sequence. 2008. VV.AA.: *Minor White. A living remembrance*. Apperture. Nueva York, 1984.

is still the least impossible way for me to develop and to maintain a state that I can call mine”¹⁰⁰

A principios de su carrera a finales de los años 30,, comenzó retratando las calles de Portland y, en algunas de sus fotografías, ya mostraba su interés por la figura del hombre y su atracción por aquellos comportamientos no explícitos que tenían cierto carácter sexual. Varias de las imágenes de esta época así lo demuestran. Por ejemplo, en su fotografía *Portland, Front Avenue* (Figura 169) retrata a un joven en la calle de una manera manifiesta pero a la vez repleta de signos que enriquecen su lectura y permiten encontrar ciertos códigos. La actitud del hombre, reclinado junto a la puerta, la forma en que está colocada su gorra de una manera tan cuidada, la manera en que su mano se pierde en el bolsillo dejando fuera al dedo índice que señala su zona genital y su mirada perdida y expectante, como si anticipara algo que aún no se ve pero que se aproxima, es una referencia a un encuentro sexual entre hombres, quizás es el retrato de un joven dedicado a la prostitución. “*The scene is both explicit and coded. (...) White’s sexual interest in men and his approach to looping at things ‘for what else they are? Stratify the two narratives, establishing layers of meaning on parallel planes. This man is both a laborer and a cruising homosexual. He is, then, just what the photographic image in general would come to signify for White: a common trace from the visible world, transformed into another set of charged meanings*”¹⁰¹

¹⁰⁰ BAKER HALL, James: *Minor White, rites & passages*. Aperture. Nueva York, 1978, p.110. [“Es difícilmente sorprendente que haya concluido tras cinco años de investigación, que la cámara es una forma de vida y a la vez no suficiente para vivir. El cristal entre el mundo y yo es a la vez un canal y una barrera. Vivir a través de una lente vivir lejos de mis conflictos internos y enzarzarlos a través de la cámara, acudir a la cámara para ayudarme regresar al mundo era un experimento que me propuse explorar hacer cinco años. Sabía que me encaminaba hacia el fracaso de alguna manera pero perseveraré porque no quedaba mucha opción. La cámara es un modo de vida y ello incluye enseñar, especialmente enseñar es la menor forma posible para mi de desarrollar y mantener un estado que puedo llamar mío”]

¹⁰¹ MOORE, Kevin: *Cruising and transcendence in the photographs of Minor White*. More than one: Photographs in sequence. 2008. Página 68 [“La escena es a la vez explícita y



Fig. 169: **Minor White.** *Portland, Front Avenue.* 1939.

A lo largo de su vida mantuvo un compromiso personal de búsqueda de la verdad, en la que se mezclaban lo esotérico y lo espiritual. Su educación religiosa le hizo vivir en un continuo equilibrio entre lo sagrado y lo profano, lo que entendía como reflejo lo uno de lo otro, para él, lo profano también era sagrado y por ello, cuando comenzó a crear desnudos, de alguna manera White no sólo buscaba el interés estético y su atracción personal hacia el cuerpo del hombre, sino que se aproximaba a él como imagen de la inocencia, como una vuelta a un Paraíso exento de una culpa que lo marcó por el rechazo de la religión católica a la homosexualidad. Así, cuando en 1940 hizo una serie de desnudos artísticos con el modelo Gino Cipolla (*Figura 170*) siguiendo los parámetros comúnmente utilizados para realizar desnudos femeninos, (es decir, resaltando la belleza del cuerpo a través de la cuidada iluminación que potencia la textura de la piel y que traza artísticamente los

coficcada (...) El interés sexual de White por los hombres y su manera de mirar las cosas 'por lo que son además' estratifican las dos narrativas, estableciendo niveles de significado en planos paralelos. Este hombre es un obrero y un homosexual buscando un encuentro sexual. Así, es lo que la imagen fotográfica en general significaría para White: una huella común del mundo visible transformado en un conjunto cargado de diferentes significados"]

contornos de la figura) lo hizo desexualizándolos a través de unas imágenes que presentaban cierto pudor, ocultando los atributos sexuales para darles una cualidad escultórica. En estos desnudos el hombre adopta una cierta introspección, aparece circunspecto y parece soportar cierta carga a la manera de los santos mártires lo que de nuevo establece esa dualidad sagrado/profano que tanto interesaba al artista.



Fig. 170: **Minor White.** *Gino Cipolla.* 1940.

Pero el trabajo más interesante de Minor White no fueron estos estilizados desnudos a la manera clásica sino aquellas fotografías en las que desarrolló un lenguaje propio en donde la metáfora o un significado complejo no revelado formaba un papel fundamental; *“much of White’s best work came directly and consciously out of Stieglitz’s idea of the Equivalent, the photographic image as a metaphor, as an objective correlative for a particular feeling or state of being associated with something other than the ostensible subject”*¹⁰². Para White, la equivalencia era una experiencia que

¹⁰² BAKER HALL, James: *op. cit.*, p. 18. [*“Gran parte de los mejores trabajos de Minor White provienen directa y conscientemente de la idea del Equivalente de Stieglitz, la imagen*

cada individuo vivía de diferente manera y no siempre se experimentaba “*if the individual viewer realizes that for him what he sees in a picture corresponds to something within himself – that is, the photograph mirrors something in himself – then his experience is some degree of Equivalence*”¹⁰³

De esta manera se interesó por desarrollar la idea de la fotografía secuencial, como una manera de extender el diálogo entre las imágenes, algo en lo que Stieglitz también le influyó y que en el caso de White se convirtió en una especie de evocación al modo de poemas en imágenes.

Su mejor secuencia es “*The temptations of St. Anthony is mirrors*” que no solo es una meditación sobre los pecados de la carne sino que se alzó como un reflejo de la compleja sexualidad del artista. La secuencia comienza con un prólogo compuesto por los desnudos que realizó de uno de sus estudiantes, Tom Murphy, que muestran al hombre en su estado natural, luego lo muestra en su estado civilizado y como, poco a poco, éste va desapareciendo al sucumbir a la tentación y entregarse a la lujuria y la autorecriminación con imágenes que son expresión tanto de placer como de dolor. Al final, la serie acaba con una serie de desnudos que expresan la redención a través del tratamiento no sexual del cuerpo y su yuxtaposición con formas naturales, que no es otra cosa sino un retorno a la naturaleza. En muchas de las fotografías (*Figura 171*) asistimos a la expresión de la agonía, el dolor y a la vez el éxtasis que la entrega a la tentación produce, parece querer indicar cómo la entrega a los placeres no es sino una forma de torturar al cuerpo siendo la tortura final una conciencia de lo que se está haciendo. La manera en que las manos parecen acariciar el cuerpo, como símbolo de atracción sexual, pero a

fotográfica como metáfora, como un objetivo correlativo a un sentimiento particular o un estado de ánimo asociado con algo más que el sujeto ostensible”]

¹⁰³ ELLENZWEIG, Allen: *The homoerotic photography*. Columbia University Press. New York, 1992, p. 107. [“*si el espectador individual se da cuenta que para él lo que ve en una fotografía se corresponde con algo dentro de él – es decir, la fotografía es un espejo de algo de él – entonces su experiencia es de alguna manera una equivalencia*”]

la vez parecen desgarrarlo y contenerlo son claro ejemplo de la complejidad de significado con la que White quiso dotar a esta secuencia, que trasciende los límites de su biografía personal para enfatizar una narrativa universal.



Fig. 171: **Minor White.** *The temptations of St Anthony is mirrors.*

Sus imágenes ofrecen siempre múltiples lecturas que tratan de reflejar los recovecos de la condición humana donde la angustia, el misticismo, la vulnerabilidad y la culpa tienen un papel muy importante.

Además de las fotografías que hicieron de él uno de los grandes artistas en esta disciplina, realizó una serie de imágenes nunca publicadas y que se encuentran en el archivo de la Universidad de Stanford en California en las que el contenido homoerótico es mucho más evidente e incluso llegó a realizar fotografías de sexo explícito, lo que demuestra su empeño en mantener la distinción entre la imagería pública y la privada, entre las fotografías que eran expresivas y las que eran creativas.

IV.11. Edmund Teske

La obra de **EDMUND TESKE**¹⁰⁴ presenta una interesante mezcla entre las imágenes pre-rafaelistas, el clasicismo de List o Von Gloeden, el pictorialismo de Julia Margaret Cameron y los elementos oníricos de Minor White o Man Ray. Teske desarrolló a lo largo de su carrera un estilo propio a base de la manipulación de la imagen en el laboratorio utilizando montajes, dobles y triples exposiciones, solarizaciones o el contraste tonal. El desarrollo de estas técnicas estuvo estrechamente ligado a la necesidad del artista de dotar a sus desnudos de una categoría artística que permitiera su exhibición en una época en la que existían problemas para trabajar el desnudo (especialmente el masculino, como se ha visto) de una manera explícita fuera de las coartadas habituales ya citadas. Teske, que alcanzó la celebridad en los años 30, se consideraba un poeta de la imagen y por ello sus imágenes presentan un gran lirismo donde se mezclan el desnudo con elementos naturales o arquitectura en un empeño por trasladar a la imagen el principio de la dualidad de Shiva-Satki de la filosofía Vedanta hindú de la que Teske era seguidor. Estas ideas facilitaban al artistas la noción de una nueva reconfiguración del tiempo y el espacio transformándolos en una nueva realidad no estática que intentó plasmar en sus fotografías. Así, sus fotografías se presentan como una realidad dual, a medio camino entre la fantasía y el sueño, entre lo tangible y lo espiritual donde la presencia del cuerpo masculino adquiere un especial protagonismo. Son imágenes que hacen referencia a la nostalgia de un tiempo perdido, con cierta melancolía asistimos al contraste de texturas que ofrece la piel de los jóvenes con la rugosidad de los elementos naturales ofreciendo a la vez una añoranza por la libertad que

¹⁰⁴ Para un estudio pormenorizado de la obra de Edmund Teske (1911-1996) puede consultarse:

COX, Julian: *Spirit into matter: the photographs of Edmund Teske*. Getty Trust Publications. 2004.

TESKE, Edmund: *Images from within*. Friends of Photography. Carmel, 1980.

ofrece la naturaleza y las dificultades para disfrutarla en la carrera de obstáculos que es la vida en sociedad.



Fig. 172: **Edmund Teske.**
Retrato de un hombre. 1940

En sus imágenes hay una recreación en la belleza de la anatomía masculina, un deseo de mostrar a los modelos de manera que se dejen acariciar por el espectador mientras se abandonan en actitudes relajadas a medio camino entre la melancolía, el sueño y el placer sexual. El homoerotismo de Teske, no radica por tanto en una exaltación directa de los atributos viriles ni un retrato que resalte por medio de una iluminación cuidada las características principales del cuerpo retratado, sino en la creación de una imagen en conjunto que invita a la ensoñación, que sirve de punto de partida para aceptar la invitación a adentrarse a un mundo donde existen múltiples posibilidades de abandonarse a distintos placeres en un plano más espiritual (que no por ello menos carnal), más allá de la realidad que nos rodea.

IV.12. Konrad Helbig

Su formación como historiador del arte y arqueólogo, fue lo que llevó a **KONRAD HELBIG**¹⁰⁵ a interesarse por la cultura mediterránea y a dedicarse a la fotografía para documentar los artículos que publicaba en revistas como “*Atlantis*” o “*Merian*”. Fue tras su muerte cuando un ingente material fotográfico protagonizado por jóvenes del área mediterránea fue descubierto.

Siguiendo la estela de sus compatriotas Von Gloeden, Plüschow e incluso List, Helbig se dedicó a retratar a jóvenes locales en las más diversas actitudes, predominando los desnudos que demuestran la desinhibición de los chicos ante la cámara. Curiosamente, no es en los desnudos donde aparece el componente homoerótico en su obra, sino en aquellas instantáneas que muestran a los jóvenes sicilianos en una pausa de su actividad diaria, rodeados por su paisaje cotidiano. Como se muestra en la figura 173 un adolescente mira fijamente a la cámara junto a una cama mientras fuma un pitillo. Su actitud desafiante y la sensual postura se convierten en una invitación, en un ofrecimiento del encuentro sexual que lleve a dar rienda suelta al deseo que éstos jóvenes vivían libremente, alentados por una dura forma de vida que sabía disfrutar de cualquier oportunidad que se presentase sin soportar el peso de las convenciones.

Las fotografías de Helbig no se presentan como la plasmación de un deseo erótico de su autor sino como una obra de aproximación antropológica en la que su autor fue capaz de captar todo el magnetismo de los jóvenes de la isla y la sensualidad inconsciente que emanaban. Son imágenes, por tanto, que

¹⁰⁵ Para un estudio pormenorizado de la obra de Konrad Helbig (1917-1986) también puede verse:

HELBIG, Konrad: *Homo Sum*, Edition Braus, Heidelberg, 2004

HELBIG, Konrad: *Ragazzi*. Edition Braus. Heidelberg, 2001.

no fuerzan las poses para resaltar una cualidad erótica y evitan la obscenidad sexual, pues Helbig intenta capturar momentos lo más espontáneos posibles (peleas sobre la arena, un baño en el mar, trabajando en el puerto, etc.) y captar la autenticidad de estas gentes que dejan traslucir su personalidad ante el objetivo.



Fig. 173: **Konrad Helbig.** *Joven siciliano.* Ca. 1950

Algunas veces, las fotografías pierden la espontaneidad en el intento de Helbig de crear una composición que recogiese la manera en que muchos de sus antecesores intentaron reflejar la belleza masculina, recurriendo a elementos que, como se ha visto, hacen referencia directa a mitos como Narciso o al juego del doble en la utilización del espejo como recurso que tantas connotaciones tiene y se presta a la simbología. Pero son sus fotografías menos preparadas las que se alzan como más valiosas en tanto que recogen la frescura del instante y dejan traslucir de manera natural la fuerza y el potencial erótico de los chicos, los cuales, se muestran de manera natural desconocedores del potencial y la fuerza que produce su imagen (*Figura 174*).

Fig.174: **Konrad Helbig**. *Joven siciliano*. Ca.



IV.13. Herbert Tobias

La obra del autodidacta **HERBERT TOBIAS**¹⁰⁶ alcanzó gran relevancia en la Alemania de los años 50 tras alzarse con un prestigioso premio y comenzar a colaborar con varias publicaciones y firmas de moda. Como muchos otros fotógrafos, desarrolló una carrera más personal con trabajos independientes que incluían paisajes urbanos, retratos y fotografías de hombres. Fueron en estos últimos donde Tobias reflejó su vida llena de excesos y donde el erotismo tenía el suficiente peso como para poder publicarlas en revistas para homosexuales.

Lo interesante en este conjunto de obras de Tobias, es que sus imágenes pretendían convertirse en algo más que una simple fotografía, para

¹⁰⁶ Para un estudio detallado de la obra de Herbert Tobias (1924-1982) se puede consultar:
-- *Herbert Tobias (1924-1982) Photographies*. Binoche. París, 2004.
DOMROSE, Ulrich: *Herbert Tobias, Blicke und Begehren*. Berlinische Galerie. Berlín, 2008.
EPPENDORFER, Hans: *Berüngen, über das knochen normaler Männer und andere texte*. Vis a Vis. Berlín, 1987.
FRECOT, J: *Herbert Tobias, Bilder der Sehnsucht – Photographien 1951-1960*. Berlín, 1994.

él eran imágenes que eran algo más que mera representación, convirtiéndose en narrador de historias enigmáticas que iban más allá del simple reflejo de la vida gay berlinesa. Sus obras son una visión de la vida de postguerra compuestas de una manera poética y contenida, cargadas a la vez de melancolía, nostalgia y sensualidad. Sus composiciones, además, dejan entrever su formación teatral, sabiendo donde poner el énfasis dramático para causar un mayor impacto.

En la figura 175, por ejemplo, Tobias hace una representación muy personal de la esencia de la novela de Cocteau "*Querelle de Brest*" colocando en un escenario post bélico la figura de una joven desnudo y amordazado. La poética que él encuentra en un paisaje en ruinas convierten al protagonista en un nuevo San Sebastián, símbolo mártir de una sociedad que le da la espalda y no lo acepta. A su vez, acoge una segunda lectura como reflejo de prácticas sexuales del mundo homosexual encuadradas dentro de un mundo sórdido que Tobias quería exaltar. Las referencias a la obra de Cocteau indican esa mezcla de deseo erótico y violencia presentes tanto en la historia del santo mártir como en las prácticas sexuales sadomasoquistas.



Fig. 175: **Herbert Tobias.** *Daydream* after *Querelle de Brest* by Jean Cocteau.

Tobias se adelantó a su tiempo y no renunció al componente erótico de sus imágenes, reivindicando el homoerotismo de las mismas a pesar de las restricciones que encontró para ello. Sus imágenes muchas veces alimentaban publicaciones eróticas para hombres, aunque el artista intentó realizar este tipo de fotografías de una manera menos convencional. Así, en muchas ocasiones, se convierte en cronista involuntario de su época. Sirva como ejemplo la imagen de la figura 176 en la que el protagonista alza la vista para mirar fijamente al objetivo en una mezcla de desafío y complicidad con el espectador, posiblemente en el momento en que se despoja de sus ropas para unirse a la pareja que practica sexo a sus espaldas. El erotismo de la imagen radica no tanto en la visión de los cuerpos retratados sino en la historia que compone el artista en la que el anuncio del inicio de una actividad sexual a tres bandas dejan volar la imaginación, principal aliada del erotismo. La juventud de modelo y su actitud entre inocente y retadora añade un mayor atractivo a la imagen que adquiere así la fuerza dramática presente en la mayoría de trabajos del artista alemán.

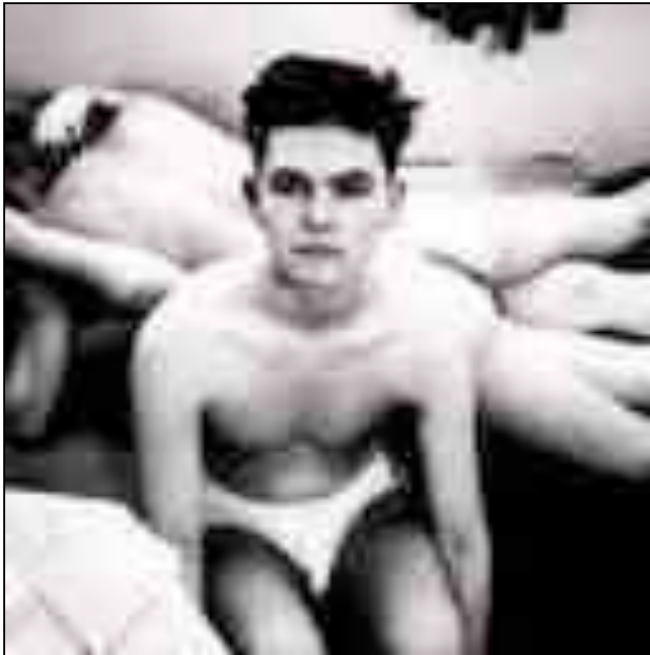


Fig. 176: **Herbert Tobias.** *Nachhilfe-Unterricht.* 1960

IV.14. James Bidgood

El trabajo fotográfico de **JAMES BIDGOOD**¹⁰⁷ se vio beneficiado por la laxitud de unos años en los que los parámetros de obscenidad habían cambiado y permitían mostrar lo que antes se consideraba obsceno con mayor libertad y sin miedo a represalias. Entre 1963 y 1967 trabajó para publicaciones masculinas como *The Young Physique*, *Muscleboy*, *Demi-Gods* o *Muscle* mostrando un interés por imágenes que rozaban los límites de lo permitido mostrando siempre actitudes del modelo o partes de su cuerpo que cuestionaban lo que la sociedad del momento era capaz de aceptar.

Las imágenes creadas por Bidgood son muy características al utilizar unos decorados que potencian su artificiosidad (creados mayormente por él mismo a partir de su experiencia como escenógrafo y su admiración por los musicales de Florent Ziegfield y el Folies Bergère), que iluminados con una amplia paleta de colores, recrean fantasías homoeróticas al modo de los dibujos de George Quaintance. Sus fotografías invitan a una fantasía de mundos mágicos donde tienen lugar muchos elementos, no solo sexuales, sino también encaminados a crear una narrativa “*Bidgood’s images undoubtedly led to more complicated fantasies. The viewer entered an enchanted world in which sex was no more important an element than romance and persona and adventure*”¹⁰⁸. El trabajo de Bidgood muestra un mayor énfasis en la estética que a la erótica (a pesar de que dada las características del mismo se publicara mayoritariamente en revistas pornográficas), una estética exacerbada y a la vez muy sugerente. La intención del artista era crear arte mientras recreaba

¹⁰⁷ Para un estudio pormenorizado de la obra de James Bidgood (1933) puede consultarse: BENDERSON, Bruce: *James Bidgood*. Taschen. Nueva York, 1999.
MILLIAN, Monica: An unofficial biography of James Bidgood

¹⁰⁸ BENDERSON, Bruce: *James Bidgood*. Taschen. Nueva York, 1999, p. 20. [“*Las imágenes de Bidgood sin duda conducen fantasías más complejas. El espectador entraba en un mundo encantado en donde el sexo no era un elemento más importante que el romance, la persona o la aventura*”]

una serie de fantasías sexuales utilizando la imagería camp¹⁰⁹ propia de los homosexuales.



Fig. 177: **James Bidgood**
Watercolors. 1961

Su primera serie épica apareció a principios de los años 60 bajo el nombre de “*Water colors*” (*Acuarelas/Colores del agua*) y en ella recreaba una fantasía submarina protagonizada por el bailarín Jay Garvin quien, maquillado de una manera irreal, al modo de los bailarines de espectáculos de revista de los que Bidgood eran gran admirador, aparece en distintas situaciones muy imaginativas que van desde la búsqueda de un tesoro a la lucha con un pulpo pasando por el juego con medusas o un paseo sobre un caballito de mar. A pesar de que las imágenes no hacen referencia a ninguna situación sexual, la utilización del cuerpo de Garvin y la recreación que la cámara hace del mismo por medio de encuadres que potencian sus atributos sexuales (*Figura 177*) muestran una intención del artista de dotar a sus imágenes de un elemento sugerente que alimentase las fantasías del espectador enriqueciendo la fantasía recreada. A esta serie le siguió “*Castillo*

¹⁰⁹ La estética camp es un término que hace referencia a un arte que mezcla la exageración, la ironía, lo popular, lo kitsch y el humor. Generalmente se relaciona con la comunidad homosexual que no tiene reparos en mostrar su admiración por un arte popular basado en la banalidad, el eclecticismo y lo ostentoso.

de arena” (Figura 178), una especie de fotonovela en la que se recrea un inocente encuentro entre dos hombres a la orilla del mar quienes protagonizan “inocentes” escenas juntos como compartir una siesta sobre la arena o adentrarse en una gruta junto al mar. La serie protagonizada de nuevo por Jay Garvin y por quien se convertiría a partir de este momento en el modelo favorito de Bidgood, Bobboy Kendall, pone especial énfasis en los sugerentes bañadores de los modelos que parecen tener dificultades para no sucumbir a la fuerza de la gravedad y mantenerse en su sitio. La iluminación fantástica que consigue al recrear sus escenarios en el improvisado plató en que se convertía su apartamento neoyorquino, le permitía dirigir la luz a aquellos elementos que resaltaban el atractivo físico de sus protagonistas a la vez que dirigir la atención hacia sus atributos masculinos cargando de esta manera las imágenes de un homoerotismo latente alimentado por las fantasías voyeurísticas del espectador.



Fig. 178: **James Bidgood.** *Castillos de arena.* 1962

En 1965 se embarcó en el rodaje de “*Pink Narcissus*”¹¹⁰ una fantasía onírica a mayor gloria de Bobby Kendall que no es sino un homenaje al cuerpo del hombre, un tributo al erotismo protagonizado por hombres para mostrar las dificultades del deseo y como el apetito por la belleza y el placer

¹¹⁰ Estrenada en 1971 aunque realizada durante un período que abarca los años finales de la década de los sesenta.

pueden llevar a la corrupción y a la pérdida de la inocencia. Bidgood quiso retratar el funcionamiento de la naturaleza del deseo, el impulso sexual y las fantasías onanistas a través de una narrativa surreal donde se mezclaban distintos escenarios extravagantes que servían como recreación de lugares comunes en la iconografía homosexual. A través de una serie de cuadros cuyo hilo conductor es la imaginación o el sueño del protagonistas, se recrean distintas escenas más o menos explícitas que muestran temas estrechamente relacionados con la sexualidad como la dialéctica amo/esclavo o la prostitución masculina en las calles de Nueva York. Paralelamente al laborioso rodaje de su película, Bidgood realizó toda una serie de fotografías aprovechando los decorados de la misma, a modo de documentación del rodaje (aunque no son fotografías de la película sino una especie de foto-fija de la misma). Estas imágenes representan un punto de inflexión hacia la fotografía homoerótica posterior a los años 60 por su nivel de atrevimiento y su explícita sugerencia. En ellas, el artista se recrea sin tapujos en el cuerpo de sus modelos, obligándoles a adoptar multitud de poses que le permitían mostrar sus cuerpos de la manera más sugerente posible a la vez que se convertían en elementos de esa fantasía irreal ideada por el artista.



Fig. 179: **James Bidgood.** Circa 1968

La utilización del cuerpo masculino en estas imágenes de Bidgood alcanza unas cotas de homoerotismo hasta entonces no encontradas en la obra de otro artista y ello fue gracias a la permisividad de los nuevos tiempos que, como se verá, permitieron el desarrollo de este tipo de imágenes a un nuevo nivel. Desgraciadamente, tras las desavenencias con los productores de su película, Bidgood se negó a firmarla y abandonó su labor como creador visual durante una larga temporada para sólo volver a realizar trabajos esporádicos y privándonos de una labor fotográfica que, sin duda, habría evolucionado hacia un camino muy interesante y habría hecho de él un artista mucho más renombrado e influyente.

IV.15. La fotografía homoerótica en Japón¹¹¹

La milenaria cultural nipona cuenta con una extensa tradición literaria en torno al término *nanshoku* que hace referencia a la declaración de afecto entre amigos, la expresión de admiración de un hombre mayor (*nenja*) por otro hombre joven (*chigo*) o incluso alusiones ambiguas de carácter íntimo entre hombres que no siempre aparecen de una manera explícita, lo que, además, viene incrementado por el interés japonés por historias de equívocos donde los héroes se enamoran de jóvenes que parecen chicas. Las relaciones entre hombres no eran campo exclusivo de la literatura, en los monasterios y en el ejército eran comunes las relaciones de hermandad basadas en el honor y la fidelidad entre un *nenja* y un *chigo* en donde el intercambio de conocimiento, el entrenamiento físico y la protección se convertían en los

¹¹¹ Para un estudio sobre la homosexualidad y el homoerotismo en Japón puede consultarse: LITTLEWOOD, Ian. *The Idea of Japan: Western Images, Western Myths*. Secker & Warburg. Londres, 1996.

McLELLAND, Mark J. *Male Homosexuality in Modern Japan: Cultural Myths and Social Realities*. Curzon Press. Richmond, 2000.

PFLUGFELDER, Gregory M.: *Cartographies of Desire: Male-Male Sexuality in Japanese Discourse, 1600-1950*. University of California Press. Berkeley, 1999.

votos fundamentales que se mantenían hasta que el chigo alcanzaba la mayoría de edad.



Fig. 180: **Kishin Shinoyama**. *Mishima como San Sebastián*

Con la modernización de la nación a partir de la era Meiji, el sistema de valores tradicional comenzó a desaparecer para dar paso a una nueva mentalidad más acorde con las ideas occidentales. Esto llevó años después a que muchos intelectuales y artistas acudieran a la idea del Japón tradicional como reacción a una transformación que consideraban había destruido los valores de la sociedad japonesa y, en concreto, pensaban había afectado a la identidad masculina que, al occidentalizarse, había perdido su señas definitorias y había hecho que los hombres se convirtieran en un ente decepcionante. En concreto, la labor del escritor Yukio Mishima, cobró una especial relevancia en su crítica a la sociedad nipona por la pérdida de los valores que conformaban la identidad japonesa (en su tetralogía *El mar de la fertilidad*), donde reivindicaba los códigos éticos samuráis como modelo añorado a seguir que le llevó a zambullirse en un espartano programa de entreamiento físico y militar. Su desarrollo corporal le llevó a posar para el

objetivo de **Kishin Shinoyama**, fotógrafo que le retrató como el mártir San Sebastián (*Figura 180*) recogiendo la tradición homoerótica occidental, en la que el santo se erige como símbolo del deseo en las que las flechas de su martirio son traslación de la penetración sexual y a la vez signo del tormento de una sexualidad no desarrollada en su plenitud a causa de las restricciones morales. Como se vió en los primeros capítulos de este trabajo, el paralelismo entre el dolor (muerte) y el placer (sexo) proviene de los gestos del modelo que parece alcanzar en la muerte un zénit cercano al éxtasis sexual.

Amigo del escritor¹¹² fue también el mas relevante fotógrafo de la época **TAMATSU YATO**¹¹³, quien pese a lo escaso de su producción y lo limitado de su público, tuvo una gran influencia en artistas posteriores, en Occidente y, sobre todo, utilizó el homoerotismo como tema principal en su obra siendo un pionero en su país. Gracias al apoyo de su editor y traductor inglés (además de compañero sentimental) Meredith Watherby, Yatō centró sus esfuerzos creativos en la fotografía retomando los temas tradicionales de la cultura nipona por medio de la utilización de modelos de cuerpo robusto y musculoso nada sofisticados que recreaban los tipos desaparecidos con la modernización del país,

Con la publicación de tres libros con sus trabajos fotográficos entre 1967 y 1972, documentó la imagen del hombre japonés de la época con una idea de la masculinidad ligada a la tradición y los antiguos valores promulgadas por la obra de Yamamoto Tsunetomo "*Hagakure, el camino del*

¹¹² Yato fue el autor de un gran número de fotografías de Yujio Mishima de considerable signo homoerótico.

¹¹³ Para un estudio pormenorizado sobre Tamatsu Yatō (1928-1973) puede consultarse: RICHIE, Donald: *Naked Festival: the art of Tamotsu Yatō*. Kyoto Journal. Num. 44. Kyoto/Nueva York, 2000.
YATO, Tamotsu: *Young Samurai*. Grove. New York, 1967.
YATO, Tamotsu. *Naked Festival*. Walker / Weatherhill, 1969
YATO, Tamotsu: *Otoko*. Rho-Delta, 1972

samurai”¹¹⁴ y siguiendo las de alguna manera, las ideas de su amigo Yukio Mishima que criticaba el afeminamiento del hombre japonés influenciado por la cultura occidental. Con sus fotografías, por tanto, Yato buscaba reflejar a un hombre japonés en un ideal un tanto romántico en el que se ponen claramente de manifiesto aquellos atributos que hacen referencia al modelo tradicional de masculinidad. Para acentuar esta idea, acompaña a sus modelos de referencias al pasado japonés: kimonos, catanas, samurais, etc. En una clara añoranza de un tiempo ajeno al mudo occidental donde el valor de la masculinidad tenía un signo ahora perdido. Sobre todo queda esta idea de manifiesto en su libro “*Hadaka Matsuri*” (Festival Desnudo) de 1969, donde por medio de 145 fotografías y los textos de Mishima, Hagiwara y Takahashi retrataba los festivales tradicionales del país con una participación exclusivamente masculina, donde la desnudez solía ser norma y donde se ponían de manifiesto la resistencia física y el esfuerzo colectivo mediante rituales de iniciación. Yatō supo encontrar el erotismo latente en una fotografías de claro carácter antropológico



Fig. 181: **Tamatsu Yato:** *Joven Samurai*, ca. 1967

¹¹⁴ La obra de Tsunetomo data del siglo XVIII y en ella se recoge la filosofía samurai, los valores de estos guerreros y su filosofía.

Las referencias sexuales son numerosas en las fotografías en Yato, sobre todo en su publicación “*Otoko*” (1972) dedicado a la memoria de su amigo Mishima que se vendía en secreto en un bar. La intención de Yato era explorar la masculinidad del hombre japonés, ausente en las publicaciones culturistas norteamericanas y en las revistas para homosexuales, y dotar a la imagen de estos hombres jóvenes de una serie de atributos que desaparecían en los estereotipos que existían sobre los japoneses. En su intención de ofrecer un amplio catálogo de la masculinidad japonesa, Yato se vio influenciado por revistas orientadas a los homosexuales por lo que impregnó a sus fotos de un deseo homoerótico no solo en la reverencia que presenta hacia la belleza de los cuerpos retratados, sino también en la manera en que los modelos se presentan ante el espectador mirando directamente a la cámara en actitudes, muchas veces, incitadoras de sexo.

Dado que existían fuertes restricciones morales para mostrar la sexualidad de manera explícita (y más aún el deseo ilícito entre hombres), Yato tuvo que valerse de elementos que referenciaran la idea de homoerotismo sin sufrir la censura. En la figura 181 se ve claramente como la posición erguida de la catana, el lugar donde ésta se apoya y la forma en la que el modelo la sujeta, son una referencia fálica clara sustitutiva de la erección. La presencia, además, de vello corporal no es casual, pues añade un elemento no solo de masculinidad que ayuda a articular el volumen corporal, sino que añade un componente sexual ante la consideración erótica del vello en la cultura nipona. Yato además sabía utilizar muy bien la iluminación de sus modelos para destacar y potenciar aquellas partes que consideraba de mayor atractivo erótico y que colocaban por primera vez en Japón al hombre como objeto de deseo.

En su deseo de recuperar la figura del hombre tradicional, muchas de sus fotografías utilizan elementos que hacen referencia directa a este añorado

pasado y que buscan intencionadamente dotar al deseo homosexual de una dimensión histórica. Así, es frecuente la aparición de cascos, abanicos, kimonos, muebles antiguos, grabados, espadas, etc. como puede verse en la figura 182 donde un casco guerrero es el único elemento que abriga a un modelo que ofrece abiertamente su desnudez al espectador en una pose muy sensual. La cuidada iluminación de la imagen no solo evita mostrar los genitales sino que realza otros elementos como el pectoral o los abdominales y sobre todo el vello púbico, que se convierte en evocación del pene que aquí cobra mayor protagonismo por su ausencia que por su presencia. Muestra esta fotografía el ideal masculino que perseguía el artista: un hombre muy masculino, de cuerpo bien formado, anchos hombros, vello y de aspecto duro no exento de vulnerabilidad.



Fig. 182: **Tamatsu Yato**. *Otoko*. 1972

En su breve obra que abarca apenas una década, Yato fue capaz de establecer un nuevo modelo de masculinidad sin precedentes, basado en la

ambivalencia, en el equilibrio entre el pasado y el presente, con delicados elementos eróticos una sutilmente sugerentes (*Figura 183*) que se realzan gracias a una cuidada ejecución (*Figura 184*) y donde, en cualquier caso, quiere dejar claro que la atracción de un hombre hacia otro hombre solo puede ser el resultado de una extensión de su propia masculinidad.



Figs. 183 y 184 : **Tamatsu Yato**. *Otoko*. 1972

De la misma época es el trabajo de **KUROH HAGA** que, presentando características similares al de Yatō, ofrece una visión del Tokio de los años 70 menos tradicional, una imagen más moderna a través de jóvenes desinhibidos que no dudan en quitarse la ropa ante el objetivo de Haga con claras intenciones de ofrecimiento sexual. Las fotos de Haga se llaman “Bon”, un sobrenombre que reciben los niños mimados en Japón y que refleja muy bien la idea de unos jóvenes conscientes de su atractivo físico que ofrecen a la contemplación del espectador como un caprichoso juego más. A veces sus fotos no están muy cuidadas en cuanto a la composición o la iluminación presentándose como instantáneas amateurs, pero a la vez, es un trabajo directo,

que elimina todo tipo de coartada o excusa para mostrar el cuerpo de un hombre objeto sin rodeos. Sin embargo, no todo su trabajo es así, muchas de sus imágenes están cuidadosamente estudiadas para ofrecer una lectura más compleja como puede verse en la figura 185. En ella aparece un joven desnudo ensimismado en la lectura de unos libros con imágenes del Japón tradicional.



Fig. 185: **Kuroh Haga** *Bon 12*, ca.1975

Los genitales aparecen ocultos por un dibujo en el que aparece Mishima vestido a la manera ceremonial tradicional japonesa, sublimando, una vez más, el pene oculto y ofreciendo una metáfora por lo que la imagen de Mishima representa como icono cultural adalid del sacrificio, el esfuerzo, los valores del Japón antiguo y el amor entre hombres sin perder los atributos propiamente masculinos.

El trabajo de Haga no es, sin embargo, tan sofisticado como el de Yatō y no alcanza los niveles de refinamiento de éste. Su lenguaje es mucho más

directo y poco sutil. En ocasiones, se nota la influencia de Yatō con las referencias a otras imágenes o la utilización de elementos de atrezzo similares a los utilizados por Yatō, como puede verse en la figura 186 en la que la espada, una vez más, aparece como alegoría del pene lo que esta vez se pone aún más de manifiesto al aparecer la empuñadura de manera inversa a la de la imagen de Yatō y con una forma muy parecida a los juguetes sexuales que proliferaron en los años 70 en las revistas eróticas y tiendas especializadas. El componente sexual que respresenta la espada queda acentuado por la actitud del modelo que parece ajeno a la herida producida por la catana. La presencia de la sangre y el ritual del harakiri sirven como paralelismo del trágico final de Mishima que se suicidó de esta manera tradicional y a la vez añaden un elemento similar a la penetración que representan las flechas en las iconografía de San Sebastián como simbolo de la penetración en una dualidad Eros/Tanatos de gran valor en la cultura japonesa.



Fig.186: **Kuroh Haga**. Bon nº 1 Part II. 1975

TERCERA PARTE:
EL HOMOEROTISMO TRAS LOS
MOVIMIENTOS DE LIBERACIÓN

El inicio de la década de los 70 se caracterizó por ser una época marcada por las revueltas sociales en pro de la libertad y los derechos de aquellas minorías que aún se sentían en desventaja. Los avances de la lucha feminista favorecieron el desarrollo de cuestiones de género y la aparición de nuevos planteamientos sobre la identidad no basados en el determinismo biológico. Se puso de manifiesto que el género era una construcción social conformada por circunstancias históricas y discursos sociales, una noción construida por y para los hombres como protección contra todo aquello que pudiera hacer peligrar su hegemonía: *“la identidad de género no es algo neutral ni mucho menos accidental, sino que actúa como un ideal coercitivo que tiene la misión fundamental de proteger la norma hegemónica del heterosexismo y la misoginia”*¹. Por ello, comenzaron a desarrollarse los estudios que hacían una clara diferenciación del sexo biológico (la dualidad hombre/mujer) frente al género y la opción sexual poniéndose de manifiesto que los géneros establecidos obligaban a las personas a modelos de comportamiento en función de su sexo y cómo lo femenino (en su amplio sentido) se había venido utilizando ideológicamente como factor de devaluación.

En este contexto, además, se comenzó a analizar la dominación simbólica que suponían las imágenes a través de la representación de modelos hegemónicos e incuestionables donde la imagen del hombre aparecía como un ente firme que no admitía la posibilidad de un nuevo significado. Sin embargo, el inicio del movimiento de liberación homosexual iniciado con las revueltas de Stonewall en 1969, trajo una mayor visibilidad no sólo para los hombres que sentían un deseo sexual hacia otros hombres, sino para aquellos que no respondían o no se identificaban con los modelos hegemónicos establecidos. Muchos hombres se liberaron de etiquetas e hicieron suya la

¹ GARCIA CORTES, José Miguel: *Héroes caídos. Masculinidad y representación*. Espai d'Art Contemporani de Castelló. Castellón, 2002, p. 25.

lucha por las libertades sexuales que les permitían vivir de una manera menos costreñida y por ello, lo que se ha dado en llamar como “*salir del armario*” vino a representar “*not simply a single act but the adoption of an identity in which the erotic played a central role... no longer merely something you did in bed, sex served to define a mode of living, both private and public, that encompassed a wide range of activities and relationships*”².

El hombre del último tercio del siglo XX sentía la necesidad de reivindicar una nueva identidad donde tenían cabida la sensibilidad, la ternura, la debilidad y demás cualidades históricamente ligadas a la mujer y lo hizo promoviendo la aparición de nuevos modelos que recogiesen la diversidad de tipos que encierra el concepto de hombre. No le falta razón a Turner cuando indica que “*la libertad social requiere la libertad sexual*”³ pues fueron los años 70, la década en la que la libertad sexual y el amor libre de los hippies dió paso a la emancipación (laboral y sexual) femenina, la década en la que el cuerpo desnudo personificaba las ansias de libertad a través de movimientos y prácticas como el *mooning* o el *streaking*, los años en los que los medios de comunicación enaltecían el componente sexual de ciertos personajes públicos como las estrellas de rock (y la ambigüedad sexual de iconos como Bowie o Jagger), los años en los que la publicidad buscaba un mayor impacto ofreciendo un nuevo protagonismo a los modelos masculinos y, sin duda, la década en la que el sexo (y sus múltiples variantes) comenzó a ser un tema habitual en prensa, cine, teatro y demás medios de masas.

² ELLENZWEIG, Allen: *The homoerotic photography*. Columbia University Press. New York, 1992, p. 126. [“no simplemente un sencillo acto sino la adopción de una identidad en la que lo erótico jugaba un papel central, ya no más algo que básicamente uno hacía en la cama, el sexo sirvió para definir un modo de vida, tanto pública como privada, que acompañaba un amplio rango de actividades y relaciones”].

³ TURNER, Bryan S. *El cuerpo y la sociedad. Exploraciones en teoría social*. Fondo de Cultura Económica. México DF. 1989, p. 49

El inicio de la normalización gay trajo también que la condición homosexual de un artista o de la temática de su obra no fuese un condicionante negativo para juzgarla. En el pasado muchos artistas homosexuales habían mostrado signos autobiográficos en su trabajo de manera cifrada, sin embargo, ahora comenzaron a descubrir que mostrar su condición sexual con franqueza en su fotografía era un paso legítimo para su crecimiento como artistas y como personas. Estaban convencidos que el interés en la belleza masculina o imágenes de relaciones entre hombres ahora tendría una mayor aceptación y una audiencia mas receptiva.

El desarrollo de la pornografía en estos años también fue causa de la aceptación de determinadas imágenes que en el pasado tenían problema con la censura. La visión explícita del acto sexual alimentaba el hambre voyeurística del espectador que ansiaba emular a los héroes del sexo que veía en la pantalla. Así, consciente o inconscientemente, las imágenes pornográficas convertían al pene en “*the signifier of the desire of the Other*”⁴, en un interesante ejercicio subconsciente donde el hombre creía centrar su atención en las mujeres de las imágenes pornográficas mientras un mecanismo mental le situaba en el lugar de los actores, identificándose con ellos y convirtiéndose en ellos gracias a la fantasía sexual que estas imágenes generaban. La pornografía favoreció la normalización del (homo)erotismo y la intrusión de éste en la publicidad o el cine. La aparición del SIDA a principios de la década siguiente supuso un mayor desarrollo de la pornografía (y por tanto una mayor demanda de imágenes cargadas sexualmente) al ser ésta un seguro sustitutivo de la actividad sexual real.

Los años 80 fueron años de grandes contrastes: frente al conservadurismo de las políticas de Reagan y Thatcher, la sociedad parecía

⁴ BLESSING, Jennifer: *Rose is a rose is a rose: gender performance in photography*. Guggenheim Museum. Nueva York, 1993, p. 4. [“el signifiante del deseo por el otro”]

estar en su punto álgido de ebullición con el desarrollo de distintos modelos de identidad y su traslación representativa. La dañina asociación del SIDA como enfermedad de homosexuales provocó una reacción de culto al cuerpo en la que se resaltaba la perfección física como equivalente a salud y esta nueva veneración por los cuerpos perfectos trajo otra vez una concepción fálica de la masculinidad en la que se desechara todo atisbo de fragilidad o vulnerabilidad. La incidencia en la dureza y la solidez de la masa muscular subrayaba el carácter fálico del poder masculino y no era sino una clara manifestación del clima de inseguridad que el macho sentía ante el desarrollo social del movimiento feminista y la mayor presencia del colectivo gay en todas las esferas sociales y culturales (en ambos casos, responsables de una epidemia que hacía estragos en el comportamiento sexual del hombre). Curiosamente fueron muchos artistas gays (Mapplethorpe, Bianchi, Weber o Ritts) los artífices de la popularización de este determinado tipo de hombre como imagen de la masculinidad, el ideal de perfección. Su obra, reproducida en infinidad de medios y soportes (carteles, publicidad, calendarios o tarjetas) hizo que sus prototipos hayan monopolizado la representación de la masculinidad desde entonces haciendo del elemento homoerótico un factor imprescindible para el éxito de sus imágenes.

El mensaje que recibe el hombre de finales de siglo es que debe mantenerse joven, bello y eficiente si quiere convertirse en un objeto deseado y un instrumento de poder. Para ello, la práctica de cualquier deporte, la asistencia al gimnasio, el uso de cosméticos y la ingesta de complementos vitamínicos que ayuden a parar el paso del tiempo son elementos fundamentales en el día a día de un hombre de los inicios del siglo XXI, de ahí la importancia de la publicidad y su impacto en la población masculina en estos últimos años del cambio de milenio donde han aparecido modelos de hombre (el metrosexual, por ejemplo) que han asimilado el componente homoerótico como parte inherente de su identidad.

I. El homoerotismo pictórico contemporáneo

Las revueltas de Stonewall también se hicieron sentir en el mundo del arte aunque las repercusiones fueron, aparentemente menores, dado que los artistas plásticos ya habían sentido la libertad creadora aún cuando su discurso fuera más críptico. Ahora, las nuevas libertades ofrecían la posibilidad de nuevos planteamientos que trajeron una pluralidad de propuestas en todos los sentidos: materiales, temáticas, estilos, etc. Ciertamente, el espíritu de los nuevos tiempos permitía un lenguaje más explícito y, aquellos que se acogieron a él aceptaron en un principio trabajar para un público más reducido. El interés de muchos galeristas y marchantes de arte por ofrecer lo más novedoso, unido a la existencia de un público receptivo a nuevas propuestas, configuró la coyuntura perfecta para aquellos artistas que querían romper la barrera de la invisibilidad con su arte y poder definir una nueva identidad limpia de estereotipos. Surgieron así galerías interesadas en mostrar este tipo de obras centradas en el hombre, como la Galerie Janssen de Berlín cuyos contenidos se enfocaban en “todo sobre el hombre en el arte”, la Adonis Gallery, la Robert Samuel o la importantísima Leslie Lohman Gallery de Nueva York. Incluso en 1984 se inauguró el Schwules Museum de Berlín dedicado a los homosexuales, acogiendo la obra de muchos artistas gays. De este modo, el interés mostrado por estas nuevas propuestas y la aproximación hacia temas novedosos (o al menos con una mirada nueva) les convirtió, en muchos casos, en artistas de primera línea cuya obra tenía una repercusión considerable: “*gay and lesbian artists and images migrated in droves from the fringes to the center of cultural chic*”⁵.

⁵ SASLOW, James: *Pictures and passions. A history of homosexuality in the Visual Arts*. Viking. Nueva York, 1999, p. 280. [“Los artistas gays y lesbianas y las imágenes pasaron en manada de los grupos alternativos al centro del *chic* cultural”]

La modernidad de finales de siglo ofrecía un amplísimo abanico de posibilidades que bien alimentaban el afán creador de los artistas que buscaban explorar nuevos lenguajes y planteamientos, sin embargo, aún cuando sus propuestas buscasen intencionadamente alejarse de los clásicos, son los pintores figurativos los más interesantes para este trabajo. La nómina de artistas cuya obra tiene cierta repercusión o importancia en estos años es bastante amplia y por ello, deliberadamente, se han elegido aquellos que mejor se adaptan a los propósitos de esta investigación.



Fig. 187: **Francis Bacon.** *Dos figuras*, 1953

La obra del controvertido **Francis Bacon** es de difícil clasificación. En sus pinturas, Bacon ha recurrido en muchas ocasiones al tema de la lucha que adquiere a menudo un carácter sexual al mostrar unas composiciones muy equívocas, como es el caso de *Dos figuras* (Figura 187) en las que dos hombres, se enlazan en una actitud a medio camino entre el acto sexual (potenciado por el escenario en que se sitúa la acción: una cama) y un combate violento. Esta violencia, presente en la mayor parte de la obra de Bacon, es representación una pulsión interior, de la angustia que protagoniza la mayoría de sus cuadros, de las emociones que atormentan a los hombres de

finales de siglo y que bien puede relacionarse también con el combate interior de algunos hombres con su propia sexualidad.

Un tono muy diferente es el que presenta la obra de **David Hockney** quien, influenciado por el pop, la estética camp y el falso naif, representó en sus pinturas sus propias experiencias y, aunque no realizó pinturas confesionales, se muestra recurrente en la expresión de sus deseos eróticos, sobre todo en su serie de bañistas (*Figura 188*) donde retrata la libertad de las piscinas californianas o la intimidad del hombre en su higiene bajo la ducha.



Fig. 188: **David Hockney**. *Two boys in the pool*. 1965



Fig. 189: **Michael Leonard**. *Climbing out*. 2008

Como un observador externo, posa su mirada en la belleza de los cuerpos masculinos que, llegan incluso a perder su identidad personal al eliminar su rostro para focalizar la atención en el cuerpo lo que les hacer perder sus signos individuales y convertirse en modelos universales. Nunca muestra sexo explícito pero sí presenta una carga homoerótica considerable en sus imágenes. De algún modo, actúa como un voyeur que plasma todo aquello que le atrae.

Michael Leonard se inclinó desde su debut en 1972 por una técnica precisa y un lenguaje realista que ponía de manifiesto sus extraordinarias dotes para el dibujo. Ferviente defensor del nuevo figurativismo, se ha inspirado en los grandes maestros como Mantegna, Degas o Vermeer en el uso de la luz y el color para centrar su creación en el estudio del cuerpo humano, generalmente masculino, que aparece en un estado de transición, en un momento de cambio, con una cierta tensión muscular que define sus líneas anatómicas. Sus obras son un tributo a la belleza masculina a través de actitudes llenas de intimidad y ternura en escenas de una cotidianeidad muy sencilla.

En el Reino Unido destaca la obra del dúo de artistas conocidos como **Gilbert & George** que han plasmado en fotografía y pintura una serie de imágenes de considerable impacto en las que han mostrado sus ideas políticas mostrando sin pudor su posicionamiento en temas muy controvertidos. A través de sus originales autorretratos han ofrecido una crítica muy personal a todo tipo de temas y sobre todo han tratado aquello que se considerase prohibido o tabú, en una obra donde hay una ausencia total de figuras femeninas y una curiosa vinculación con la obra religiosa al tratar sus imágenes a modo de vidrieras. En *Hunger* (Figura 190), por ejemplo, pretendían confrontar al espectador con una imagen a la que no está acostumbrado, una imagen tabú que provocase una reacción interna en el espectador al tener que enfrentarse a una escena de sexo explícito (aunque suavizada en su naturaleza cercana al cómic o la ilustración) que ponía de manifiesto unas prácticas sexuales demonizadas durante los años ochenta.

Fig. 190: **Gilbert & George**.
Hunger. 1982.



También británico era **Mario Dubsky**, artista preocupado por los conflictos interiores del ser humano, interesado en explorar el mundo de la psique a través de figuras muy reflexivas que aparecen muchas veces relacionadas con el pene como símbolo de hegemonía y poder masculino, no tanto en lo sexual como en lo social.

Guy Peellaert fue un artista belga que revolucionó el mundo del cómic con el álbum “*Las aventuras de Jodelle*” para extender su producción a la Fotografía, el Cine y la Ilustración. En su obra aparece una importante influencia pop y del cómic creando escenas de gran realismo que parecen viñetas detenidas en el tiempo. Tal es el caso de *Rock Dreams*, (Figura 191) en la que retrata al músico Phil Spector entrando en un vestuario masculino. La imagen concentra la atención en el rostro de Spector que aparece avergonzado al entrar en tal escenario, lo cual sólo adquiere sentido si se considera que interrumpe una intimidad entre hombres a la que no estaba invitado.



Fig. 191: **Guy Peellaert**. *Rock dreams*, 1974

En el ámbito hispano, destacó la obra del colombiano **Luis Caballero** autor de una colección de desnudos con protagonismo masculino donde, influenciado por la obra de Francis Bacon, puso especial énfasis en el gesto,

la emoción y la energía como traslación del acto sexual y el placer erótico o la violencia y la muerte, extremos que vinculó de esta manera como moderna expresión de Eros y Tanatos. Su obra es muy poderosa y sus imágenes muy atractivas donde caben lecturas diversas que van desde la inmolación corporal, el deseo homoerótico o el éxtasis sensorial.

En España destaca la obra de **Guillermo Pérez Villalta** quien mezcla su interés por la mitología y la religión en unas pinturas de naturaleza narrativa. En su obra ha defendido la belleza como disfrute y por ello se deleita no sólo en la corporeidad de sus personajes sino también en la ornamentación que los rodea, tendiendo a la exhuberancia y el abigarramiento. En sus pinturas muestra su interés clasicista con el protagonismo de la arquitectura y la importancia de las proporciones.



Fig. 192: **Guillermo Pérez Villalta** *Dos mujeres contemplando a dos hombres*, 1995

Un interés por el clasicismo en el que tiene cabida lo homoerótico como referencia a las relaciones masculinas en la antigua Grecia a veces de manera explícita como ocurre en la figura 192 y otras veces solo en la manera en que

Pérez Villalta se interesa por el estudio del cuerpo y las proporciones de sus protagonistas.

En los Estados Unidos el artista más destacado es, sin duda, **Andy Warhol**, figura clave en el desarrollo del arte contemporáneo, con un lenguaje propio que supo romper con los temas del pasado y renunciar al contenido de las tradiciones. Fue creador de la Factory, el estudio donde se daban cita variopintos personajes (algunos de extraordinaria belleza como Joe Dallesandro utilizado como hombre objeto en casi todas las producciones filmicas de Warhol) que rompieron las barreras tradicionales referentes a la identidad masculina.



Fig. 193: **Andy Warhol**. *Torsos*. 1977

Algunas de las serigrafías de este autor presentan temas directamente vinculados al homoerotismo, como *Torsos* (Figura 193) o *Querelle* (1982) resultado de sesiones fotográficas en las que Warhol captaba con su cámara actos sexuales a los que se aproximaba como mero espectador, con la curiosidad del artista que busca una imagen impactante y atractiva, pero en los que se detenía con reverencia para recrearse en la belleza de las formas del cuerpo masculino.

También muy innovadora fue la obra de **David Wojnarowicz** (a quien trataré en su labor como fotógrafo), **Robert Crowl** (que situaba a sus jóvenes modelos desnudos en interiores domésticos de manera relajada, invitando a su contemplación a modo de modernas odaliscas) y **Keith Harring**, poseedor de una capacidad creativa que abarcaba todos los campos (performances, collages o dibujos de trazo continuo) y que realizó mucha obra de heterogénea temática en la que muchas veces aparecen elementos (homo)sexuales en clara referencia al SIDA y el conservadurismo sexual que éste trajo consigo. En algunas ocasiones, Harring realizó imágenes de sexo muy explícito (como el mural en el servicio de caballeros del Gay and Lesbian Community Center de Nueva York que pinto en 1989) donde sus famosos monigotes se entremezclaban con actos sexuales en una explosión reivindicativa del sexo homosexual.

La pintura de **Delmas Howe** juega a la reutilización de imágenes muy conocidas que provienen del mundo de la iconografía religiosa o la mitología para actualizarlas en un contexto masculino con reminiscencias gay. Es el caso de las *Tres Gracias* o la *Piedad* cristiana que Howe utiliza como punto de partida para crear escenas donde los hombres reinventan los valores tradicionales de la sociedad occidental. En sus obras presenta una reinterpretación de mitos y estereotipos ligados a la figura masculina. Como puede verse en la figura 194, un moderno San Sebastián se une incongruentemente a un rodeo texano, como espacio reservado a los hombres y donde su presencia (desnudo y atado) y lo que éste representa indica una lectura de claro contenido homoerótico.



Fig. 194: **Delmas Howe** *La persecución de un esteta: Sebastián y Diocleiano*, ca. 1990

Todas estas son, como ha podido verse, algunas de las múltiples propuestas, aproximaciones muy dispares a la figura masculina y a su utilización como objeto central de la pintura. En los años posteriores a las revueltas de Stonewall, los lenguajes se diversificaron dando paso a técnicas novedosas; los mensajes se fueron radicalizando, haciendo un mayor hincapié en el contenido reivindicativo y la barrera entre lo aceptable y lo prohibido ha ido desapareciendo para ofrecer una permisividad total hacia lo que puede mostrarse en un lienzo. La cantidad y la diversidad es tan grande que difícilmente puede abarcarse en su totalidad en este trabajo, por ello, los autores que aquí aparecen representan tan solo una pequeña muestra de cómo la pintura corre en paralelo a la Fotografía en su tratamiento de la figura del hombre, y como dice Cooper: “*si bien ha habido imágenes de homosexualidad durante cientos de años, nunca ha habido un examen y un retrato sistemático de la vida, las emociones y las experiencias homosexuales como lo hay hoy en día*”⁶.

⁶COOPER, Emmanuel: *Artes plásticas y homosexualidad*. Laertes, Barcelona 1991, p. 346

II. La imagen homoerótica y la publicidad

Siendo la Publicidad una herramienta dedicada a la persuasión a través de imágenes merecía tener un capítulo independiente en este trabajo. Su capacidad de seducir, estimular y persuadir a través de unas imágenes potentes que juegan con el deseo del consumidor, ha hecho que se adentre en el campo del homoerotismo con la conciencia de la irresistible atracción que este tipo de imágenes produce en el espectador.

La utilización de imágenes fotográficas de marcado signo homoerótico responde, además, al mecanismo básico de la publicidad: la creación de estereotipos claramente identificables que generan su correspondencia en el cliente potencial, para poder aumentar su eficacia. La publicidad utiliza la imagen del consumidor, un modelo que representa un tipo ideal de personaje con el que éste pueda identificarse y reconocerse a sí mismo ante los demás, de este modo, el estereotipo funciona, por tanto, como símbolo de filiación. Dicho de otra manera, la publicidad, con el fin de maximizar su efecto en el consumidor, reproduce estereotipos fácilmente reconocibles como instrumentos de representación que establezcan el vínculo que invita al consumo. Con frecuencia, la innovación, la inversión de papeles o el carácter trasgresor que propone un anuncio se desmorona ante una mirada más detallada de la imagen al ponerse de manifiesto que esta supuesta *“propuesta innovadora no es sino una estrategia más, para obtener los mismos y tópicos valores”*⁷ que exalta el estereotipo y que son la base del funcionamiento de la comunicación con el consumidor capaz, así, de decodificar el mensaje publicitario.

⁷ BERGANZA CONDE, M. Rosa y DEL HOY HURTADO, Mercedes: *La mujer y el hombre en la publicidad televisiva: imágenes y estereotipos*. Zer, Revista de estudios de comunicación. Vol. 11, nº 21. Universidad del País Vasco, 2006.

No es de extrañar, pues, que la Publicidad funcione por medio de una serie de códigos, de alguna manera, limitados o fijos cuyo propósito es que el mensaje se interprete de manera inequívoca, rápida y clara. En el proceso creativo, por tanto, hay una depuración de detalles y una eliminación de la anécdota con el fin de facilitar el reconocimiento inmediato y la decodificación del mensaje, aumentando la eficacia de la imagen y la persuasión del receptor. Pero no es sólo el nivel perceptivo el que juega un papel crucial en el proceso publicitario, hay también que tener en cuenta los niveles iconológico e iconográfico, es decir, los códigos de representación utilizados y la interpretación de éstos, o lo que es lo mismo, qué imagen representa el producto y qué connotaciones encierra la misma. La Publicidad no es un proceso lineal de comunicación en los que el público entiende y reconoce los mensajes de manera uniforme sino que entran en juego muchas variables como el nivel de conocimientos, expectativas, emociones, etc. Por ello, no es de extrañar que, a pesar de que el mensaje ha de ser directo y fácilmente identificable, en ocasiones hay una intencionada ambigüedad que permite al receptor interpretar los signos de la imagen de la manera que le parezca más adecuada y adaptada a su propios gustos. Los publicistas son conscientes que cuanto más cómodo se siente el consumidor ante un modelo, mayor es el efecto de la publicidad, de ahí que busquen imágenes de sugerencia polivalente.

En publicidad, la imagen es el gancho, dirigido al consumidor potencial, y por ello se instrumentaliza la imagen del hombre. Las imágenes que aparecen en la publicidad se pueden clasificar en figuras que ocupan en la ficción el lugar del consumidor y que claramente proponen una identificación con él, y figuras que se dirigen a ese consumidor ficticio, en primer término, y al consumidor final, en último, desde un plano superior investido de autoridad.

Desde la aparición de la publicidad, los anuncios se han ido adaptando a los tiempos presentando distintos tipos de hombre, siendo los últimos años en los que aparece un nuevo tipo de hombre que ha entrado en mundos antes reservados casi exclusivamente para la mujer, consumiendo productos anteriormente ajenos a él como son la cosmética o los perfumes y asumiendo roles y espacios donde antes no aparecía. Y, en este sentido, la evolución del icono masculino en la publicidad ha ido, con los años, convirtiéndolo, cada vez mas evidentemente, en objeto de deseo a un nivel equivalente, en muchos casos, al icono femenino.

Además de todo ello, la propia naturaleza de la Publicidad obliga, salvo raras ocasiones, al buen gusto, a la utilización de imágenes muy cuidadas, donde la estética de la belleza juega un papel fundamental en el juego de la persuasión potenciando la atracción y la predisposición positivas. La belleza es el arma clásica para quienes elaboran un anuncio. Los publicistas elaboran sus campañas intentando crear un entorno perfecto, una realidad ficticia “*que pretende convertirse en modelo de comportamiento*”⁸. Crean realidades verosímiles donde todo es, en apariencia, perfecto y así posicionar una marca o un producto en la mente del consumidor. Una de las estrategias básicas utilizadas en Publicidad es la identificación con el producto, la asunción de una nueva identidad que contenga todos los valores que se dejan ver en la imagen, poder, éxito, triunfo, victoria, seguridad, salud o riqueza son ejemplos de valores transmitidos a través de la publicidad que el consumidor asume como propios y, en este orden de cosas, la belleza aparece, también, como sinónimo de éxito profesional, triunfo personal, aceptación social y afán tanto de gustar, como de gustarse.

En este afán esteticista de la fotografía publicitaria, la utilización de una imagen masculina estilizada ha hecho de la figura del hombre publicitario

⁸ MOLES, Abraham y COSTA, Joan: *Publicidad y diseño*. Ediciones Infinito. Buenos Aires, 1999, p. 43.

no solo un reclamo, sino también un objeto de consumo en cuanto a la competitividad de las campañas y la necesidad de encontrar el modelo que mejor responda a la demanda del momento. Como indica Rey: “*El hombre publicitario se ha feminizado en tanto en cuanto la publicidad lo utiliza asimismo como agente de mediación de los valores consumistas en tanto en cuanto el abuso de su imagen ha dado lugar a que se hable también de hombre objeto*”⁹. Y es en esta objetivización de la figura masculina (fenómeno relativamente reciente dado que en los orígenes de la publicidad esto no ocurría) donde entra en escena el homoerotismo: “*advertising psychology rest on sex appeal, on awakening the fetishistic desire to own or to buy whose sexual undercurrent sparks the dual meaning of ‘possession’*”¹⁰. Las imágenes publicitarias han de llamar la atención tanto a mujeres (principales consumidoras) como a los hombres que han de dejarse seducir por una imagen con la que no solo se sienten identificados sino también irresistiblemente atraídos (y que le lleva finalmente a adquirir el producto anunciado). Esto es muy interesante porque, según el estudio de Christine y Richard Elliot¹¹, un hombre medio, siente cierto rechazo público hacia aquellas imágenes que son muy abiertamente sexuales o con un componente femenino o gay, en definitiva, no muy tradicionalmente masculinas pues sienten cierta amenaza a su propia sexualidad y de este modo, esto sería suficiente para no comprar el producto. ¿Por qué, entonces, las marcas se arriesgan a utilizar este tipo de imágenes? La respuesta estaría a que este tipo de campañas, en principio, no irían destinadas a un hombre medio sino a un público más cultivado y abierto, menos preocupado por su sexualidad y con

⁹ REY, Juan: *El hombre fingido. La representación de la masculinidad en el discurso publicitario*. Fundamentos. Madrid, 1994, p. 16.

¹⁰ SASLOW, James M.: *op. cit.*, p. 304. [“*la psicología de la publicidad descansa en el sex appeal, en despertar el deseo fetichista de poseer o comprar aquellas destellos sexuales en el transcurso del doble significado de ‘posesión’*”]

¹¹ ELLIOT, Richard y ELLIOT, Christine: *Idealized images of the male body in advertising: a reader-response exploration*. *Journal of Marketing Communication*. Vol. II. Nº 1, Marzo, 2005.

un poder adquisitivo que le acerca a algún tipo de poder o ámbito exclusivo. Así, el hombre medio se libera de tapujos e intenta emular a esta élite aspirando a formar parte de ella a través de la adquisición de estos productos anunciados con imágenes que, a priori, no le resultan afines.

Por supuesto, este proceso ocurre de manera subconsciente y los publicistas juegan, en muchas ocasiones con lo que Barthes denomina “*el carácter tranquilizante de la publicidad*”, que consiste en mostrar una imagen que a primera vista puede decodificarse de manera arquetípica facilitando la identificación inmediata sin olvidar que “*la publicidad delega su eficacia comunicativa no solo a los aspectos externos (...) sino que también y en muchas ocasiones la confía a los componentes simbólicos y a las estructuras arquetípicas que no pueden ser percibidas de una manera consciente, pero que actúa de forma inconsciente y a veces subliminal sobre el receptor*”¹² y es así, como las imágenes homoeróticas funcionan de manera perfectamente efectivas en publicidad. Las imágenes proporcionan, además, las signos de identidad que el hombre moderno necesita para confirmar una identidad en constante cambio.

La fotografía no fue el primer medio que utilizó la publicidad sino los dibujos e ilustraciones. Siguiendo la tradición del Art Nouveau y el desarrollo de la cartelería en Francia a manos de artistas como Beardsley, Toulouse Lautrec, Chéret, Mucha o Grasset las publicaciones de la época comenzaron a incluir entre sus páginas llamativos anuncios. Sin embargo, será a partir de las primeras décadas del siglo XX cuando la publicidad ilustrada adquiera un nuevo impulso, sobre todo a raíz de la popularidad de los trabajos de Norman Rockwell para el *Saturday Evening Post* o Joseph Leyendecker en los Estados Unidos. Los trabajos del primero plasmaban a la perfección la psique e idiosincrasia de la nación norteamericana de manera elegante y a la vez no

¹² REY, Juan: *op. cit.*, p. 20

exenta de humor, sentando las bases para toda una serie de anuncios que buscaban repetir el éxito de tan prolífico ilustrador. Leyendecker fue el creador del ideal del hombre americano con sus anuncios para las camisas Arrow, con imágenes muchas veces ambiguas para una mayor estimulación.

Es en este momento cuando el discurso publicitario (centrado principalmente en la mujer) va a trabajar con un repertorio de tipos masculinos muy limitado y una serie de productos mucho mas limitada aún: automóviles, bebidas alcohólicas, tabaco y productos financieros. Se mostraban modelos de hombre ligados al ámbito laboral dando una imagen de seguridad y poder, en ambientes donde la exclusividad estaba ligada al género y por tanto eran anuncios que apelaban a la complicidad o la camaradería entre hombres, únicos capaces de descodificar el mensaje en su completa dimensión.

Un ejemplo muy interesante de este momento es una campaña lanzada durante la 1ª Guerra Mundial para promocionar el jabón Ivory entre los soldados destinados en el frente (*Figuras 195 y 196*) Interesante por el tipo de producto, dado que todo lo relacionado con la higiene y la belleza iba siempre dirigido a la mujer (como consumidora o como compradora) y en este caso, sin embargo, se atiende a la idoneidad del producto para colectivos de deportistas o militares. Interesante también en tanto que se reproducen unas imágenes relacionadas con un momento tan íntimo como la higiene personal en el que se muestra una intimidad compartida entre hombres. Son espacios privados que los hombres comparten entre ellos donde la desnudez de unos es observada por otros, ambientes que parecen naturalizar unas prácticas aparentemente inofensivas pero que ofrecen una lectura donde la intimidad sexual podría tener cabida, y más aún teniendo en cuenta que en uno de los dos ejemplos (*Figura 195*) el texto juega con la ambigüedad, el doble sentido y ciertas connotaciones que relacionan el uso del producto con un placer más allá de la mera higiene personal gracias al roce del jabón sobre

la piel utilizando expresiones como : “*experiencias inusuales en bañeras extrañas*” “*en ninguna hubo tanto placer como en ésta*” o “*sentir el placer de frotarse*” que adquieren un significado equívoco junto a tales ilustraciones.



Figs. 195 y 196: Publicidad del jabón Ivory durante la Primera Guerra Mundial. Circa 1915.

Con el estallido de la 2ª Guerra Mundial a final de la década de los 30, la necesidad de reclutar soldados para enviar al frente, desarrolló un tipo de imágenes destinadas en exclusividad a los hombres, apelando a su valor y hombría y buscando un atractivo visual que hiciera de las trincheras un destino tentador. De esta manera, los incontables anuncios y carteles que se crearon durante los años de la contienda incluían un repertorio muy específico cuyos signos homoeróticos eran claramente visibles.

Si observamos tres ejemplos de la época (*Figuras 197, 198 y 199*) encontramos la imagen de tres marinos (importante icono con connotaciones sexuales a las que ya he hecho referencia) en plena acción. El propósito es

trasmitir una serie de valores ligados al patriotismo y la heroicidad donde, curiosamente, los elementos eróticos cobran un interesante protagonismo.



Figs. 197, 198 y 199: Carteles de la Marina norteamericana para el reclutamiento y apoyo a los soldados durante la Segunda Guerra Mundial, ca. 1940.

Como puede verse, en los tres carteles, las referencias al órgano sexual masculino son evidentes en la exaltación de las municiones como símbolos del valor y la hombría ligadas a una identidad masculina que ahora, durante la guerra, adquiere nuevos valores. Estos carteles apelan al deseo de los jóvenes norteamericanos de emular las cualidades de los marineros ahí representados; a alcanzar el ideal heroico de fortaleza física y bravura propias de su sexo y por supuesto, subcientemente el mensaje que reciben es que uniéndose a la Marina llegarán a convertirse en verdaderos hombres, lo cual viene representado en la potencia del símbolo de los atributos viriles.

También durante la Segunda Guerra Mundial, de la mano del ilustrador James Bingham, apareció la campaña de las toallas Cannon en medios convencionales como la revista *Life*, donde el anuncio de las toallas Cannon solía aparecer a toda página en la contraportada. Al igual que ocurría

con la campaña de jabones Ivory, el ambiente bélico permitía la alusión a imágenes cargadas de camaradería, compañerismo e intimidad entre hombres. En los ejemplos de las figuras 200 y 201 resulta llamativo que las escenas que recrean un baño colectivo de hombres en un receso de la actividad bélica incluyan una vuelta de tuerca novedosa a esta recreación de una escena donde quedan excluidas las mujeres (cuyo papel activo en la contienda hubiera permitido su presencia).



Figs. 200 y 201: Publicidad creada por James Bingham aparecida en la revista Life. Circa 1944.

La alusión a la antigüedad clásica en la figura 200 resulta incongruente en el contexto de una guerra si no fuera por la clara intención de Bingham de aludir a una época donde, como se ha visto en autores como Von Gloeden o List las relaciones entre hombres tenían un significado muy diferente, una clara referencia a una intimidad compartida en un mundo exclusivo de hombres donde están permitidos una serie de comportamientos

que fuera de contexto, sin lugar a duda, no serían aceptados. De igual manera, en la figura 201 la actitud de uno de los personajes de la imagen, imitando a una artista de vaudeville para entretener a sus camaradas puede ofrecer, como es costumbre en todas estas imágenes, una doble lectura: la de la broma propia de este tipo de escenarios o la del juego cómplice entre hombres que disfrutaban de la desnudez y actitud femenina de un compañero mostrando una actitud que deja la puerta abierta a imaginar la relación que pueda existir entre ellos.



Fig. 202: Textron Menswear para Ladies Home Journal Magazine. 1948.

Por último, no quisiera dejar de comentar el anuncio de una línea de ropa de caballero de la firma Textron aparecido en la revista *Ladies Home Journal* en 1948 en la que dos hombres aparecen en pijama disfrutando de un juego en la nieve, en una escena doméstica típica de la época en cuanto a la representación de una tranquilidad resultado de los nuevos tiempos tras la guerra. Resulta sospechosa una imagen de dos caballeros en pijama sin la excusa del frente ni otro escenario propia y exclusivamente masculino (Figura 202). El disfrute de una actividad lúdica en una prenda tan íntima como un pijama, alude, una vez más a una relación que va más allá de lo que

las mentes bienpensantes de la época podrían aceptar, es decir, una vez más, se codifica la imagen dentro de los márgenes de una normalidad cotidiana incluyendo un aspecto “anormal” que pasa desapercibido al estar inmerso en la inofensiva cotidianeidad.



Fig. 203: Duchas del Grupo Bradley , 1965.

Estos tempranos ejemplos muestran el camino que poco a poco va ir tomando la publicidad. En los años 50 las campañas publicitarias van a experimentar un cambio importante con la introducción de la fotografía como medio principal de expresión para la captación de clientes. Los tiempos habían cambiado y la sociedad del bienestar traería nuevos tipos de hombre en la imagen publicitaria reflejo de las transformaciones sociales, económicas y culturales: el marido-padre, el profesional, el deportista, el conquistador, el hogareño o el experto. *“La aparición de los estereotipos masculinos en la publicidad se debe, principalmente, a los cambios sociales acaecidos durante la segunda mitad del siglo XX. La consolidación de la sociedad de consumo y de sus valores (hedonismo, materialismo e individualismo), la integración de la mujer al mundo laboral y la aceptación social de la homosexualidad*

constituyen las principales razones que ensalzan la figura del hombre publicitario”¹³. De esta manera, la industria del ocio, destinada a una nueva clase media poseedora de suficientes recursos como para llevar una vida repleta de comodidades abonó la publicidad con una gran variedad de imágenes destinadas al consumo de este nuevo hombre. Casi de manera imperceptible, la transformación de la imagen masculina en hombre-objeto se fue realizando de manera paulatina.

Poco a poco, y gracias a la progresiva permisividad de costumbres, el desnudo (o la sugerencia de éste) comenzó a ser un elemento habitual en publicidad. Al principio éste se utilizaba de manera ciertamente vulgar al tratar de producir un efecto cómico (y por tanto ridiculizar la figura masculina) o para causar un impacto efectista no siempre unido al buen gusto que se le supone a la Publicidad. La aparición del desnudo en la Publicidad es importante en tanto a que la imagen fotográfica, a diferencia de las ilustraciones de décadas anteriores, presentaban un elemento de realismo no justificado por la excusa artística de las obras de los dibujantes. El uso del color ofrece una imagen inmediata y real que nos introduce directamente en un contexto específico extraído directamente de una escena auténtica. Un ejemplo lo encontramos en las duchas Bradley en su campaña de 1965 (*Figura 203*). Aunque el slogan remite al elemento práctico de una ducha común (*¿Y si unimos nuestras cabezas para ahorrar dinero?*) para ahorrar agua, nos encontramos de nuevo ante la exposición de una escena marcada por la intimidad del momento, el acceso a un territorio vedado a personas ajenas a un determinado grupo que ahora son testigos de momentos compartidos donde existe una complicidad que resulta muy atractiva. El realismo de la imagen, la inmediatez de la desnudez, hace que la imagen tenga que cuidarse al detalle para evitar sobrepasar una línea equívoca que resulte contraproducente para la marca.

¹³ LEÓN, José Luis: *Mitoanálisis de la publicidad*. Ariel Comunicación. Barcelona, 2001.

Al final de los años 60, las proclamas del movimiento hippie que liberó el cuerpo celebrando su visibilidad y desnudez y el culto al cuerpo que cada vez era una costumbre más extendida en aquella nueva sociedad de la prosperidad, se van a ver reflejadas en la publicidad en algunas campañas que pretendían captar la atención de su público potencial a través de imágenes muy atrevidas para la época, al incluir la desnudez sin excusa, al ofrecer el cuerpo del hombre como objeto de consumo, como reclamo publicitario de manera abierta y patente.



Fig. 204: Publicidad de RelaxAcizor. 1969.

Esto es lo que ocurre por ejemplo con la imagen de la figura 204 el empleo del cuerpo desnudo del modelo en perfecta forma física, unido a la palabra “sexy” y a la pequeña imagen donde la rubia modelo abraza/alcanza al hombre objeto ofrece una de las primeras ocasiones en las que las connotaciones sexuales son claras y parte fundamental del reclamo publicitario. La postura relajada del modelo, la actitud invitante y la estratégica disposición del aparato anunciado cubriendo sus genitales, actúan

como resorte de atracción consiguiendo, una vez más (como ocurría con la hojas de parra en las fotografía de Eugene Sandow) que el elemento que oculta las partes prohibidas sea, más bien, una puerta a la imaginación y al deseo. Se trata de una máquina de hacer ejercicios domésticos por lo que la connotación sexual solo se entiende desde el momento en que el publicista es ya conocedor de la fuerza que la sexualidad y la imagen del hombre y mujer objeto van a tener en la imagen publicitaria.

A partir de la década siguiente presenciamos un fenómeno bastante interesante. Son años en los que la diversidad de modelos se pluraliza con el fin de individualizar los productos. Se pierde, de alguna manera, una idea de colectividad para ofrecer productos personalizados dirigidos a grupos más específicos. Las libertades conseguidas por el movimiento feminista con el consecuente nuevo papel de la mujer en la sociedad, van a traer una mayor presencia del hombre en publicidad, en un primitivo afán de terminar con los modelos discriminatorios del pasado. El hombre pasa a aparecer en campañas publicitarias de manera más protagónica abarcando campos donde anteriormente solo aparecían modelos femeninas y, además, poniendo de manifiesto su potencial como reclamo sexual/hombre-objeto que respondiese a las necesidades de esas mujeres de libertad recién adquirida. La cada vez mayor visibilidad del colectivo homosexual y la paulatina relevancia social de personalidades abiertamente homosexuales no hicieron sino poner un mayor énfasis en la necesidad de reforzar la utilización de todo el potencial que la imagen de un hombre ofrecía a los creativos publicitarios.

Lo más interesante es cómo ante esta pérdida de hegemonía por parte del “macho” se van a reivindicar, justamente en publicidad, todos los valores asociados a la hombría y la masculinidad, a un modo de vida donde los hombres disfrutaban con otros hombres sin verse amenazados por los cambios que ofrecía la nueva sociedad. Era una manera de recobrar una identidad ahora amenazada y que se creía el mejor reclamo publicitario para

un sector de la población que compartía el sentimiento desorientado de los nuevos tiempos. El mejor ejemplo de esta reacción lo tenemos en las múltiples campañas publicitarias de los cigarrillos Marlboro. Las múltiples imágenes del denominado “Hombre Marlboro” repartidas en vallas publicitarias y anuncios a doble página en las publicaciones más prestigiosas, no perseguían sino incidir en una serie de valores asociados a la marca: independencia, confianza, seguridad en sí mismo, fuerza y ambición.



Fig. 205: Campaña de cigarrillos Marlboro. Circa 1975.

La campaña de Marlboro presenta siempre un denominador común: imágenes de vaqueros (cowboys) como representantes de la quintaesencia masculina. Vaqueros que aparecen realizando las actividades propias de su actividad: montando a caballo, guardando el ganado, participando en un rodeo, etc. Y siempre en un ambiente muy exclusivo donde no tienen cabida opciones diferentes al modo de vida que ellos representan y proclaman. Es decir, un mundo ideal donde la amenaza feminista o los afeminados no tienen

cabida. Es un mundo de hombres, un mundo que ofrece la plenitud y la realización como hombres a pesar de la ausencia de la mujer compañera. Como viene ocurriendo con todo este tipo de campañas e imágenes, al final es el concepto general lo que se vuelve contra él mismo y lo que surge como reacción a un hombre “débil”, “afeminado” y con una inclinación sexual prohibida acaba, al final representando los valores perseguidos por el colectivo homosexual: el ideal de un mundo de hombres donde no existe la necesidad de la mujer para conseguir la felicidad, donde la camaradería entre hombres ofrece un sinfín de posibilidades para el encuentro físico más allá de etiquetas que limiten o pongan en entredicho la demostrada hombría de los hombres del rancho. Un ejemplo perfecto nos lo ofrece la figura 205 en la que la imagen de un momento tantas veces repetido en el cine y la literatura como preludio de una relación (un hombre ofrece fuego para encender un cigarrillo) a la luz del anochecer, se convierte en un momento de increíble intimidad que adquiere un signo totalmente opuesto al intencionado. Hoy en día, además, tras el estreno de la película “*Brokeback Mountain*”¹⁴ nos resulta mucho más fácil identificar el subtexto de una imagen como ésta.

En esta década destaca también una fotografía que se ha convertido en referente y que causó un gran impacto desde su aparición. En 1971, Jeanloup Sieff (1933-2000) fotógrafo francés especializado en retratos y moda, captó una imagen de un joven modisto que se había convertido en referente de la alta cultura francesa y mundial: Yves Saint Laurent (*Figura 206*). Con motivo del lanzamiento de un perfume masculino, Sieff decidió utilizar la poco convencional imagen del diseñador como imagen de un nuevo hombre, urbano, cosmopolita, culto, de gustos exquisitos, de maneras delicadas, distinguido y a la vez dotado de un cuerpo cuidado. El hombre se muestra en esta imagen sin aditivos, seguro de su desnudez como reivindicando su lugar

¹⁴ Dirigida por Ang Lee en 2005 a partir de un relato de Annie Proulx, la película muestra la relación de amor homosexual entre dos vaqueros en los ranchos de Wyoming en los años 60 y cuya iconografía está claramente basada en los modelos de las campañas de Marlboro de la misma época.

en una década donde las mujeres comenzaban a invadir el terreno. Es uno de los primeros desnudos masculinos en publicidad y demostró la fuerza del cuerpo desnudo como objeto publicitario además de mostrar una imagen de hombre lejana a los cánones de masculinidad que se manejaban hasta entonces.



Fig. 206: **JeanLoup SIEFF**: *Yves Saint Laurent*, 1971.

Los años 80 representaron un nuevo e importante punto de inflexión. Fueron los años en donde el ejercicio físico se puso de moda con los videos de aerobio de Jane Fonda o canciones como “*Physical*” de Olivia Newton-John, años en los que triunfaba el cine de acción protagonizado por actores cuya única cualidad era el tamaño de sus músculos y su nivel de testosterona, “*en los años ochenta el narcisismo y el voyeurismo imperan en la sociedad, el cuerpo atlético es un elemento esencial dentro de un estatus alto. A la gente le gusta mirarse y verse reflejada en los demás*”¹⁵. Fue una década en la

¹⁵ PEREZ GAULI, Juan Carlos: *El cuerpo en venta. Relación entre arte y publicidad*. Cátedra. Madrid, 2000, p. 50

que la juventud y la belleza a ésta asociada adquirieron un valor de nivel hasta entonces desconocido y, por ello, el culto al cuerpo era el lenguaje común y valor preponderante en los medios audiovisuales. El hedonismo era producto de estos tiempos, adquiriendo una importancia vital. Las sociedades occidentales comenzaron a priorizar la importancia del presente y se valoraba la plenitud del presente en valores materiales y tangibles como signo de felicidad. El cuerpo y la propia imagen se convirtieron en un medio y un valor tan fuerte que se transformaron en sujeto de culto, un bien más dentro de la maquinaria de consumo asociándose al triunfo personal y profesional.

La publicidad y el cine, potenciaron en estos años una imagen del hombre de cuerpo definido minuciosamente, relacionando su perfección física con su triunfo personal y profesional (imagen cuyo paradigma está en lo que se dio en llamar los “*yuppies*”, profesionales del mundo de las finanzas que gozaban de una exitosa y rentable carrera, jóvenes, bien vestidos, cuyo alto nivel adquisitivo permitía utilizar las marcas más exclusivas y que dedicaban gran parte de su poco tiempo libre a ejercitar el cuerpo en el gimnasio como prolongación de una vida a todas luces perfecta por lo que de exitosa tenía. Un cuerpo perfecto se convirtió en el ideal a seguir, símbolo del éxito profesional y social, una plasmación de las aspiraciones del hombre. Un buen cuerpo era la llave de muchas puertas y por tanto obtener un cuerpo así, se convirtió en una prioridad, una necesidad para todo hombre que deseara sentirse un triunfador. *“En publicidad ser bello es condición indispensable para existir, ya que la belleza es sinónimo de éxito profesional, triunfo personal, aceptación social y afán tanto de gustar, como de gustarse. La belleza se manifiesta, pues, como una gratificación doblemente narcisista, ya porque el sujeto se complace de parecerse al canon establecido, ya porque tal parecido supone al mismo tiempo una integración en el seno de la sociedad, lo cual a su vez reafirma el sujeto en su imitación. Tales gratificaciones evidencian que la idea de belleza no es eterna ni etérea sino que está condicionada por la sociedad y por la moda, ya que hablar de*

*belleza es hablar tanto de un contexto cultural como de un código formal, código que en la sociedad de consumo la publicidad ha potenciado desmesuradamente hasta lograr crear en el consumidor el síndrome de la belleza, que no es otro que ese desmedido afán de parecerse al canon propuesto, aun a costa de arriesgar la propia vida”.*¹⁶

De esta manera, los publicistas utilizaron una estrategia dirigida directamente a los miedos y temores de los hombres, potenciando la perfección física y exaltándola por medio de cuerpos de características escultóricas. *“Casi sin darse cuenta, el sentido de culpa (al no ajustarse al ideal representado) provoca en el hombre la decisión de comprar o invertir en la transformación de su cuerpo. El deseo, unido al cuerpo por necesidad y posibilidad, se ha corporeizado a través de la publicidad, la moda y el mercado de consumo.”*¹⁷

El papel del hombre en publicidad sufre un cambio cuantitativo, con una abrumante presencia en todo tipo de anuncios, pero también cualitativo al utilizarse su imagen flagrantemente como objeto de consumo. El papel tradicional del hombre se va diluyendo, a la vez que pierde campo en el terreno profesional a favor de la mujer, *“he must reconcile the traditional behaviours and appearance of men with the current changes in expectation and increased range of what is now acceptably masculine. These changes involve the inclusion of what have always been seen as feminine ways of being: attracting the male gaze and then continuing to function without alienating it.”*¹⁸.

¹⁶ REY, Juan: *op. cit.*, p. 190

¹⁷ FANJUL, Carlos: *El estereotipo somático del hombre en la publicidad de estética y su influencia en la vigorexia masculina. Actes de Congénere: la representació de gènere a la publicitat del segle XXI*. Universidad Jaume I. Castellón, p. 1.

¹⁸ ELLIOT, Richard y ELLIOT, Christine: *op. cit.*, p. 16. *“Debe conciliar los comportamientos y apariencia tradicionales de los hombres con los cambios actuales*

Esto hace que el hombre se vea cuestionado, se sienta, en cierto modo perdido y necesite reinventarse. Ante la amenaza femenina y los avances de la comunidad homosexual que muestran una imagen alternativa del hombre que se complace en desarrollar su parte femenina, el adopta la imagen de la hipermasculinidad como espejo de una nueva identidad. La publicidad destierra, así, al hombre normal y, sobre todo, toda imagen sospechosa de no poseer estos atributos masculinos exageradamente exaltados. Según Elliot, *“advertisers in the 1980s believed that camp images in advertising were damaging to men’s fashion, that men could not relate to each other in the same way as women and that camp images were too threatening for men’s men or conservative men who felt that homosexual imagery was threatening to their masculine sense of self”*¹⁹.

Un claro ejemplo de la elección de un cuerpo perfecto como nueva imagen paradigmática de la masculinidad, la ofrece la campaña publicitaria creada a mediados de la década para la firma de ropa y ropa interior Nikos Apostolopoulos. La figura 207 condensa a la perfección la idea de la admiración del hombre por su igual, el servirse de la imagen de un hombre perfecto como modelo al que aspirar, de mirarse en el otro para encontrarse en él. Pero a la vez, la imagen se convierte en una recreación del mito de Narciso, siendo, por lo tanto, un ejemplo perfecto de la utilización del homoerotismo como ambiguo lenguaje que resulta de gran efectividad.

previendo y con una creciente gama de lo que es ahora aceptablemente masculino. Estos cambios conllevan la inclusión de lo que siempre se ha visto como la forma de lo femenino: atraer la mirada masculina para continuar después sin alienarla”.

¹⁹:Ibid p.5. *“los publicistas de los ochenta creían que las imágenes amaneradas en los anuncios dañaban a la moda masculina, que los hombres no podrían identificarse entre ellos de la como las mujeres y que estas imágenes suponían una amenaza para los hombres más conservadores que sentían que una imágenería homosexual era una amenaza a su propio sentido de la masculinidad”.*



Fig. 207: **Stephanie PFRUNDER:** *Campaña publicitaria para Nikos Apostolopoulos*. Ca. 1984

. La liberación de costumbres y la inclinación hedonista de la sociedad de estos años cada vez mas entregada al consumismo exacerbado, hicieron que los publicistas no dudaran en utilizar el cuerpo desnudo (de ambos sexos) como nuevo material que produjese el impacto que la publicidad requiere. La perfección de un cuerpo desnudo se convierte, en la mayoría de los casos, en sinónimo de la calidad y la durabilidad del producto. De esta manera, conscientes del atractivo y la efectividad que produce este tipo de imágenes, se va a utilizar el cuerpo en múltiples campañas, a veces, inspirándose en fotografías de grandes maestros que se adaptan perfectamente al gusto de los nuevos tiempos (*Figura 212*); usando, una vez más, la Antigüedad clásica como inspiración (*Figura 208*) en clara referencia al significado del cuerpo atlético en las culturas griega o romana fácilmente transpolable a la sociedad de los ochenta como indica Pérez Gauli²⁰; o incluso en campañas en que éste no tiene relación con el producto y cuyo impacto reside en el juego de palabras del slogan y en la sugerencia sexual ante la ocultación de los atributos sexuales del modelo (*Figura 209*). Esta tendencia deriva en la aparición del primer desnudo frontal masculino en publicidad. Ocurrió en 1985 para una campaña de perfumes y aftershaves Care. La imagen mostraba

²⁰ PEREZ GAULI, Juan Carlos: *op. cit.*, p. 50.

un desnudo en su totalidad lo que conllevó una gran controversia y llevó a muchas publicaciones a oscurecer la zona genital del modelo y evitar el desnudo frontal. La imagen en sí estaba tratada con mucha delicadeza y la desnudez del modelo era más cercana a una idea de inocencia e indefensión que a cualquier connotación sexual. Sin embargo, fue un gran paso adelante al abrir el camino a otras imágenes similares que integraron los genitales masculinos como parte del impacto visual publicitario.



Figs. 208 y 209: Campañas publicitarias para los zapatos deportivos Nike y Scrabble de Mattel. Ca. 1985

El paso más significativo y que transformó el uso de la imagen masculina en publicidad vino de la mano de Bruce Weber, quien a principios de los años ochenta se hizo cargo de las campañas publicitarias de firmas como Ralph Lauren o Calvin Klein, diseñadores ambos con un producto dirigido a un consumidor deseoso de poseer lo mejor como extensión de su belleza corporal y con el propósito de abarcar a un público con un nivel

adquisitivo determinado que convirtiera en cierta exclusividad el mundo del pret-a-porter o la ropa interior.



Fig.. 210: **Bruce WEBER:** Campaña para la línea de ropa interior de la firma Calvin Klein. Circa 1982

Su imagen mas conocida y que fue punto de partida para una forma de entender la publicidad, fue la imagen para la ropa interior de Calvin Klein (*Figura 210*) en la que el modelo (el atleta olímpico del equipo norteamericano de salto con pértiga Tom Hintnaus) aparecía reclinado sobre una pared blanca que resaltaba un cuerpo de proporciones perfectas y perfecto bronceado vestido solamente con uno de los productos de la marca. La imagen de Weber, tomada en las islas griegas, hacía referencia a un pasado clásico, de dioses esculpidos a golpe de cincel sobre todo al adoptar un punto de vista que engrandece al modelo y le convertía en esa figura colosal, casi mítica. El ángulo del encuadre cobra en esta imagen una especial importancia, al estar la imagen tomada desde un ángulo bajo, focalizando la atención en la prenda de ropa interior y por tanto en los atributos viriles del modelo que

cobraban así un protagonismo inusual hasta entonces. La posición central de los genitales del modelo ofrecía una carga sexual mucho más obvia que en imágenes publicitarias anteriores donde el elemento sexual no era tan explícito y se recurría a un lenguaje subliminal para ofrecer una carga erótica. La imagen de Weber inspiraba tanta admiración como envidia en una sociedad, obsesionada con la imagen y la buena forma física. Las campañas publicitarias de Weber inauguraron una tendencia protagonizada por hombres que habían dejado de lado su rol activo (trabajadores, deportistas,...) para abandonarse en actitudes tranquilas y pasivas, reclinados en un sillón (*Figura 211*), la cama o la arena de la playa en poses muy cargadas de erotismo y que resultaron de una gran efectividad. El hombre, finalmente, aparecía como claro objetivo de deseo, sin ningún tipo de coartadas ni excusas igualándose así al uso del cuerpo femenino en publicidad.



Fig. 211: **Bruce Weber**. Campaña publicitaria para Calvin Klein. Ca. 1988



Fig. 212: Campaña para el perfume Cool Water de Davidoff

A partir de ese momento, y en las últimas dos décadas, vamos a asistir a un continuo cambio de los modelos en una frenética búsqueda de las fórmulas más adecuadas que incentiven el consumo. Lo cierto es que todas ellas tienen como denominador común la utilización de un modelo de masculinidad ligado a una belleza establecida a partir de una serie de cánones contemporáneos que varían según las modas y las necesidades del mercado. La juventud, la perfección física, la salud, la vitalidad se convierten en los valores universales por lo que el discurso publicitario va encaminado a un mercado donde el temor a la pérdida de los mismos (entendiendo como tal el deterioro físico y la vejez) es el motor de venta. La imagen publicitaria deja de ofrecerse como espejo y pasa a ser una proyección del subconsciente donde se reflejan los anhelos del hombre. Las marcas, además, establecen una relación emocional con los consumidores mediante mensajes universales que conectan con su lado más íntimo y afectivo envolviéndolos en un mundo de ensoñación donde la identificación con imágenes casi míticas y de cuidada perfección es posible. Así, el mito de Narciso adquiere más protagonismo que nunca en un mundo donde la perfección estética se alza como uno de los valores fundamentales, donde el hombre desea gustarse más y consume todo tipo de productos cosméticos que le permitan alcanzar un físico donde sentirse cómodos, admirados y contemplados.

En este contexto, aparece el hombre metrosexual, un término acuñado por el escritor británico Mark Simpson para definir a este tipo de hombre que he venido describiendo: narcisista, exhibicionista y consumidor compulsivo. El hombre metrosexual adopta algunas pautas de comportamiento del hombre homosexual reconciliándose así con su parte más femenina. Es hombre que se depila, que usa cremas, que cuida su atuendo y su imagen al detalle, etc, lo que tendrá un importante efecto en publicidad no solo a nivel del importante mercado que crea sino también a nivel iconológico, por el tipo de imágenes que produce.

Quizás el ejemplo más claro esté relacionado con la eclosión de los nuevos iconos mediáticos que alimentan estos valores y que provienen del mundo del espectáculo y el deporte. Anteriormente, los comportamientos de las estrellas del cine y de la música podían estar sujetos a la ambigüedad del mundo del espectáculo y a la polivalencia de su imagen pública. Sin embargo, la paulatina atención mediática a los héroes del deporte y el descubrimiento de las marcas de su potencial publicitario más allá del ámbito deportivo ha resultado fundamental en la transformación de la imagen que el hombre tiene de sí mismo. Futbolistas, tenistas, pilotos de Fórmula 1, ... se han ido convirtiendo en rostros habituales en los anuncios personificando una nueva masculinidad metrosexual fuera de toda duda. El hombre de a pie aspira a parecerse a su ídolo y es capaz de copiar su imagen sin temor a que sus actitudes puedan cuestionar su identidad sexual. La aparición de deportistas de élite en publicidad viene de antiguo, pero es en las últimas décadas del siglo XX cuando su presencia adquiere mayor relevancia al convertirse en imagen de productos que no pertenecen al ámbito deportivo. Destaca, por ejemplo, la curiosa imagen del atleta Carl Lewis para neumáticos Pirelli (*Figura 213*) en la que el múltiple medallista aparece calzado con unos tacones rojos. Lo más llamativo son los retoques en PhotoShop de la imagen que dotan al cuerpo de Lewis de una cualidad casi femenina, con una piel tersa, suave, donde los músculos que han jugado un papel clave en la carrera del velocista han desaparecido en favor de unas piernas torneadas más propias de Naomi Campbell, una de las top models del momento. Estos cambios en la fisonomía del corredor adquieren mayor relevancia aún si atendemos a la ambivalente postura a camino entre el puesto de partida de una carrera o el papel pasivo en la relación sexual entre dos hombres. Si a ello unimos el slogan, que puede leerse equívocamente, sobre todo teniendo en cuenta que eran los tiempos de mayor desarrollo del SIDA, tenemos una imagen que utiliza un marcado signo homoerótico como principal reclamo.



Fig. 213: **Annie Leibovitz:** Carl Lewis en la campaña de neumáticos Pirelli. 1994.

El nuevo milenio fue el escenario para el desarrollo de este protagonismo de deportistas en la esfera publicitaria, siendo algunos futbolistas o tenistas quienes se hagan cargo de campañas publicitarias donde su potencial erótico se pone de manifiesto acentuando sus atributos sexuales y jugando con el morbo y la atracción sexual que estas figuras internacionales despiertan entre el público de ambos sexos (*Figura 214*).

No tardó en aparecer un término para definir a aquellos hombres que no encontraban en la metrosexualidad una imagen que les identificara: el retrosexual. La reivindicación de un hombre más masculino, de aspecto desaliñado, que exuda masculinidad y ofrece una actitud un tanto rebelde o difícil. Su cuerpo se muestra mucho mas natural y menos trabajado en los gimnasios y ofrece un modelo que convive con el hombre metrosexual.

En una época en continuo cambio y en constante búsqueda de modelos que son parte fundamental del engranaje de la sociedad de consumo, no tardó mucho en aparecer un nuevo término derivado de los anteriores, una combinación de ambos para definir un hombre que intenta retomar la imagen de antaño recuperando su tradicional rol de varón y que realza las

características y potencialidad de su género. Son hombres de aspecto más varonil aunque mantienen el cuidado de la imagen y el físico perfecto, se muestran seguros de sí mismos, son elegantes y carismáticos; es, de alguna manera, una vuelta a la masculinidad clásica y que se convierte en una opción más que permite que ningún hombre carezca de un modelo a imitar, de una imagen en la que mirarse e identificarse, siendo el actor y director norteamericano George Clooney el paradigma de este tipo de hombre.



Fig. 214: David Beckham, Cristiano Ronaldo, Rafael Nadal y Fredrik Ljunberg en diferentes campañas publicitarias de ropa interior para Emporio Armani y Calvin Klein. Circa 2009.

El protagonismo de personajes de proyección pública en publicidad, sobre todo deportistas, ha dado lugar a un nuevo fenómeno: el sporno, un nuevo término acuñado por Mark Simpson para referirse a “*el lugar donde se encuentran el deporte y la pornografía produciendo una gran cantidad de dinero*”) ²¹. Este fenómeno responde a la idea del uso que de la imagen de los deportistas se hace por parte de los publicistas, un uso que no atiende tan sólo a los valores asociados a los deportistas de élite (éxito, riqueza, poder), sino

²¹ www.marksimpson.com/simpsonisms/ [consultada el 23 de marzo de 2013]

que utilizan como medida de venta y persuasión sus cuidados cuerpos en poses con un claro signo erótico. La semidesnudez, la sensualidad de las poses y los bajos puntos de vista se alían para ofrecer unas imágenes que poseen un gran atractivo para todo tipo de público, incapaces de resistirse a la fuerza de las imágenes, emparentadas con las que aparecen en revistas eróticas. Si observamos la campaña de ropa interior protagonizada por los jugadores del equipo de fútbol del Milán (*Figura 215*) encontramos elementos como el escenario (vestuarios, duchas) o las poses provocativas que colocan a estas imágenes a un nivel cercano al de las revistas eróticas/pornográficas, en especial, las dirigidas al público gay. Son imágenes que sugieren escenas íntimas entre sus protagonistas, que parecen invitar al acto sexual. Como indica el propio Simpson: *“In a spornographic age it’s no longer enough for the male body to be presented to us by consumerism as merely attractive, or desiring to be desired, as it was in the early days of nakedly narcissistic male metrosexuality. This masculine coquettisness, pleasing as it is, no longer offers an intense enough image. Or provokes enough lust. It’s just not very shocking or arousing any more. In fact, it’s just too... normal. To get our attention these days the sporting male body has to promise us nothing less than an immaculately groomed, waxed and pumped gang-bang in the showers.”*²²

La presencia del acto sexual sugerido forma parte del guiño hacia el colectivo homosexual, que en las últimas décadas ha alcanzado una relevancia social nada desdeñable. El poder adquisitivo de un colectivo con claras tendencias consumistas, ha favorecido el desarrollo de una serie de campañas publicitarias que han intentado llamar la atención utilizando

²² *Ibid.* “En una edad espornográfica ya no es suficiente para el consumismo que el cuerpo masculino nos sea presentado como meramente atractivo o como algo que desea ser deseado como lo era en los primeros días de la metrosexualidad masculina narcisista. Esta coquetería masculina, que gusta en sí misma, no ofrece más una imagen intensa, o provoca la lujuria suficiente. Ya no es chocante ni atractiva. De hecho es demasiado, normal. Para captar nuestra atención hoy en día los cuerpos de deportistas nos han de ofrecer nada menos que una sesión de sexo en grupo en duchas inmaculadamente barridas y enceradas”.

códigos e imágenes que respondiesen a la demanda del colectivo homosexual a la vez que encontraban justificación en la permisividad de los tiempos y en los logros obtenidos después de años de interminable lucha. Hoy en día no basta la reivindicación per se sino que hay una necesidad incontrolable de encontrar una manifestación de la pluralidad de modelos y actitudes a través del comportamiento y, sobre todo, de la imagen.



Fig. 215: **Steven Klein:** Jugadores del Milán en la campaña de ropa interior para Dolce & Gabbanna. 2002

Así no son extraños los casos de varias campañas como las que muestran las figuras 216 y 217 en las que se muestran nuevos modelos familiares (familias homoparentales), actitudes amoroso-sexuales entre hombres, etc, con la mayor naturalidad sin temor ya a perder a un sector del público incapaz de identificarse con imágenes como éstas.



Figs. 216 y 217: Campañas para Rare y American Express

Las imágenes sirven así como catalizadores de cambios sociales, como nuevos tipos confeccionados de forma interesada por parte de quien los produce en busca de nuevos negocios y una nueva forma de explotación comercial, manipulando la conciencia del espectador al apelar a su tolerancia y apertura de mente acorde a los nuevos tiempos. El consumidor obtiene con este tipo de imágenes modelos momentáneos de identificación y proyección, se le proponen nuevos sistemas de símbolos a través de los cuales puedan satisfacer su deseo de inscribirse en un conjunto social determinado o la tentación de metamorfearse en un modelo adscrito a su ideal de triunfo.

El uso de imágenes marcadamente homoeróticas en publicidad se ha convertido en práctica frecuente entre publicistas como recurso que explota las distintas lecturas que ofrecen para hombres diferentes. La recurrencia a mitos clásicos como Narciso que, una vez más se explota como símbolo de esa dualidad masculina que resume perfectamente la atracción del hombre por su igual en su afán de asemejarse a él y alcanzar los mismos logros. Son imágenes que además, utilizan iconos cargados con unas connotaciones específicas que sirven de referente a la hora de ser interpretadas. Muchos de estos iconos (como los marineros de figura 218 o los de la figura 219) conllevan ya de por sí una carga erótica específica a la que ya me he referido en otros capítulos y que enriquecen la lectura de la imagen incluso llegando al extremo de utilizar la imaginería propia de las revistas pornográficas

(Figura 220) donde el juego sexual se presenta de manera glamorosa y con el suficiente atractivo y delicadeza para que active, no sólo, los resortes consumistas de los potenciales clientes sino también los mecanismos de identificación de hombres que encuentran en la fantasía sexual un atractivo que les resulta fundamental, y en esta línea hay que enmarcar también otras campañas en las que las referencias sexuales se tratan de manera muy elegante y directa pero protagonista, prevaleciendo la narrativa de la imagen sobre el producto en venta (Figura 221).



Fig. 218: **Jean Baptiste Mndino:** Campaña para el perfume "le Male" de Jean Paul Gaultier. Circa 1997



Fig.. 219: **David LaChapelle:** Campaña para la firma Diesel

En general, salvo estos últimos casos extremos, la tendencia en publicidad es utilizar la perfección física y la belleza de los cuerpos de los

modelos que protagonizan las campañas, conscientes del poder que este tipo de imágenes producen entre los consumidores.



Fig. 220: Campaña publicitaria para DIESEL, 2007.



Fig. 221: Steven Meisel. Dolce & Gabanna, 2010.

Es bastante habitual el encontrar campañas publicitarias basadas en algunas fotografías clásicas que apelan al conocimiento del consumidor entendido en moda (Figura 222 inspirada en la imagen de Jean Loup Sieff de la figura 206) o que utilizan los mismos recursos de aquéllas que marcaron un antes y un después mostrando al modelo en actitud pasiva y acentuando por medio del ángulo adecuado, el protagonismo de los órganos sexuales que convierte al hombre en objeto para el placer y el deseo. Sin embargo, es llamativo que, a pesar del avance que ha experimentado la utilización de la imagen homoerótica en publicidad, aún existan ciertos tabúes que suponen límites a la creatividad de los publicistas y a la equiparación total con el utilización del cuerpo femenino en el mismo campo. Quizás el más elocuente es el uso del desnudo frontal. Son muy pocos los casos en los que una campaña publicitaria está protagonizada por un hombre que muestre completamente y sin tapujos su desnudez. A principios del siglo XXI, la firma Yves Saint Laurent se atrevió a atravesar esa barrera invisible de lo

permitido con el lanzamiento de su nuevo perfume para caballeros M7. La imagen utilizada (*Figura 224*) mostraba a un conocido deportista francés completamente desnudo. A pesar de la cuidada pose y la factura de la imagen, la imagen fue censurada por la mayoría de publicaciones que no encontraban adecuado incluir entre sus páginas la imagen de unos genitales masculinos. A pesar que el anuncio respondía a esta clara tendencia que utiliza al hombre como objeto de deseo en publicidad y que intentaba normalizar el uso del desnudo masculino de una manera natural, menos proclive a la doble lectura, la presión de los medios de comunicación obligó a la firma a sustituir su anuncio por otra imagen (*Figura 225*), aparentemente, menos cargada sexualmente, pero cuyas connotaciones sexuales siguen, una a una, todas las características que hemos venido analizando en este capítulo y que, por tanto, hacen de ella una imagen mucho más sexual que la original.



Fig:222: **Mariano VIVANCO:**
Campaña de gafas para Dolce & Gabbana. 2011.



Fig. 223: Light & blue de
Dolce & Gabana. 2011.

Como se ha visto, la utilización de la imagen masculina en publicidad ha experimentado un importante cambio desde sus inicios que se ha acelerado en los últimos años por la búsqueda de imágenes de mayor impacto beneficiándose de la permisividad y la relajación de costumbres de la sociedad occidental. De esta manera, ha sido posible un aumento considerable

de la utilización de unas imágenes claramente homoeróticas que ofrecen un amplio catálogo para el desarrollo y definición de la identidad masculina y su representación en medios de comunicación. Sin embargo, no todo está dicho y aún queda mucho por hacer, por lo que, sin duda, el mundo de la publicidad no tardará en sorprendernos con nuevos modos de representación del hombre donde, seguiremos viendo que la carga homoerótica será, una vez más, ingrediente fundamental.



Figs. 224 y 225: Campaña para el perfume M7 de Yves Saint Laurent. 2008.



III. Los artistas

El espíritu de libertad que caracterizó la segunda mitad del siglo XX facilitó el desarrollo de aquellas formas de expresión que ayudaron a los artistas a explorar nuevos temas o encontrar nuevas aproximaciones a temas tradicionales. La nueva actitud hacia el cuerpo y, sobre todo, hacia su contemplación, su renovado status como vehículo de expresión de una libertad largamente buscada y finalmente adquirida, facilitó el trabajo de muchos artistas que encontraron en el desnudo la mejor manera de plasmar su sensibilidad artística. Los movimientos de liberación habían traído consigo un nuevo abanico de posibilidades en cuanto a los vehículos para hacer llegar el trabajo fotográfico de estos autores. Así, nuevas galerías alternativas y la proliferación de revistas eróticas y pornográficas aumentaron la demanda por un tipo de material, lo que permitió la publicación de los trabajos de muchos de estos artistas al que, de otra manera, solo hubieran tenido acceso un público reducido, aunque, como contrapartida, la gran demanda por este tipo de material trajo consigo un considerable descenso en la calidad de los trabajos. Ahora ya no era necesario que una fotografía fuese producto de una concepción artística y respondiese a las inquietudes de su creador sino que lo importante era el contenido, la imagen reflejada que debía ser directa y sin segundas lecturas, haciendo que el lenguaje pasase a un segundo plano. Ante esta situación, los artistas debieron reaccionar y buscar las vías de expresión que hicieran que sus trabajos se distinguiese ya fuera explorando el erotismo más directo por medio de una búsqueda de una mayor sensibilidad, atención al detalle, un mayor cuidado en los efectos lumínicos, composiciones más complejas o haciendo especial hincapié en las texturas o, paradójicamente, volviendo concebir su trabajo de una manera más críptica, menos directa, mucho más compleja en cuanto a significados, ligando sus imágenes a una filosofía creadora. De modo que a finales del siglo XX aparecieron una serie de

artistas que supieron encontrar la manera de utilizar el cuerpo masculino como objeto de expresión, huyendo del erotismo de fácil consumo y cuya obra se convirtió muy pronto en referente al marcar unas pautas y un estilo que se ha dejado notar en la obra de artistas más jóvenes que han hecho de la Fotografía su medio de expresión.

III.1.1. George Hester

El primer gran paso que contribuyó a la normalización del desnudo masculino vino de la mano de **GEORGE HESTER**¹ un pintor y accidental fotógrafo que publicó una serie de libros dedicados a la figura de la mujer, el hombre y los niños al desnudo. Bajo un tratamiento clásico, lanzó un ejemplar exclusivamente dedicado al estudio del desnudo masculino, siendo la primera obra de estas características dirigida al gran público. El éxito de ventas fue un claro marcador del signo de los tiempos y de la aceptación de un nuevo grado de libertad a la hora del tratamiento del cuerpo masculino al desnudo.



Fig. 226: **George Hester**. 1975

Sus modelos, no profesionales, presentan una amplia variedad de tipos, lo que responde al interés de Hester de realizar un estudio de la anatomía

¹ Para un estudio pormenorizado de la obra de George Hester puede consultarse:
HESTER, George M.: *The classic nude*. A&W Visual Publishing. Nueva York, 1975.
--- *Man*. Amphoto Nueva York, 1975.
--- *Woman*. Amphoto. Nueva York, 1975.

masculina no enfocado en la belleza de unas formas perfectas sino en la riqueza de la variedad que ésta presenta, de ahí que muchos de sus modelos sean obesos, velludos o muy delgados. Con un tratamiento de la luz que permite moldear las formas y unas composiciones al modo de las grandes pinturas francesas del XIX, la objetivización del cuerpo masculino en la obra de este fotógrafo no persigue un objetivo sensual ni erótico sino que explora la belleza natural del hombre de un modo casi inocente. El valor por tanto de la obra de Hester es la de ser precursora de la utilización del hombre, y sobre todo el desnudo masculino, como tema central *per se* sin acudir a ninguna de las coartadas habituales, sin resultar susceptible de segunda lectura y valiéndose, por tanto, tan sólo de la propia imagen para elevarla a la categoría de obra de arte, lo que supuso un importante y extraordinario paso adelante.

III.2. Roy Dean

A finales de los años sesenta cobró relevancia la obra de **ROY DEAN**² fotógrafo que dedicó su obra al desnudo masculino y estableció un nuevo tipo de hombre que fue el que se estableció a partir de ese momento como estándar de representación de la virilidad americana. Los hombres de Roy Dean son el precedente al hombre musculoso y de perfectas proporciones que protagonizará el homoerotismo fin de siglo. De alguna manera, Dean estableció que los modelos amateurs que proliferaban en publicaciones naturistas o se convertían en el centro de la producción de colegas como Hester, no recogían la tradición fotográfica que exaltaba la belleza de las proporciones de un cuerpo bien formado y desarrollado y, por tanto, perdían los valores adjuntos a éste. Dean va a recuperar, por tanto, la imagen del hombre cuidado que se ofrece abiertamente para ser contemplado, admirado y deseado, consciente de su perfección física. La obra de Dean ha quedado eclipsada por la de algunos de

² Para un estudio pormenorizado de la obra de ROY DEAN (1925-2002) puede consultarse: DEAN, Roy: *Before the hand of the man*. Rho Delta Press. Los Angeles, 1972.

--- *Reflections of men*. Rho Delta Press. Los Angeles, 1987.

--- *Adam today*. Pohlmann Press. Los Angeles, 2001.

sus contemporáneos que expandieron su labor en libros y publicaciones adquiriendo una mayor relevancia, pero, es de recibo reconocer el papel que Roy Dean jugó en esta época estableciendo la dirección hacia donde la fotografía homoerótica se encaminó en el último tercio del siglo.



Fig. 227: **Roy Dean**. 1965

III. 3. Peter Berlin³

Con este seudónimo se dio a conocer un aristócrata alemán que desarrolló su carrera en los Estados Unidos al abrigo de las nuevas libertades adquiridas a finales de los 60 y aprovechando la eclosión de la revolución homosexual. Fotógrafo de sí mismo y diseñador de la ropa con la que aparece en las fotografías, Berlin se convirtió en el artífice de una imaginería homosexual capturada en sus imágenes y que no eran sino un retrato fiel de la subcultura gay californiana: códigos sexuales, fetiches, referencias internas, etc. que le convirtieron en la encarnación personal de los exitosos dibujos de Tom de Finlandia. Artista narcisista hasta el extremo, su obra es un claro

³ Para un estudio pormenorizado de la obra de PETER BERLIN (1942) puede consultarse:
ANDERSON, James: *Peter Berlin sixty something german artist from San Francisco spent his entire life getting laid*. Butt Magazine. Verano. Amsterdam, 2004.
FORBES, Dennis: *Creating Peter Berlin*. After Dark. Nueva York, 1975.
- "That man: Peter Berlin" (Jim Tushinski, 2005)

ejemplo de la autocontemplación y la autoadmiración convirtiéndose en el paradigma del homoerotismo: el hombre que admira a su igual que no es otro que sí mismo. Esto queda reflejado en una serie de fotografías en las que reproduce fantasías sexuales protagonizadas por él mismo y con él mismo gracias al trabajo de posterior en el laboratorio. Es justamente en la labor de postproducción y el manipulado de las imágenes donde su obra adquiere un mayor interés con la ejecución de todo un catálogo de fotografías que adquieren una cualidad a medio camino entre la instantánea y la pintura o el dibujo. Por medio de técnicas como el aerógrafo y la pintura a mano, su cuerpo adquiere una cualidad que le acerca a sus admiradas imágenes de Tom de Finlandia. El elemento común en la obra de Peter Berlin es el erotismo directo, en donde se potencian aquellos elementos del cuerpo de clara referencia sexual: genitales, pectorales, mirada directa, labios entreabiertos, etc. en una continua invitación al placer sexual que, en muchas ocasiones, colocan a sus imágenes al mismo nivel que las fotografías de cualquier publicación de carácter pornográfico.



Fig. 228: **Peter Berlin**. 1973

El catálogo de tipos que ofrecen las imágenes de Berlin son una variación del mismo (acentuado por el uso de un único modelo: el propio Berlin) lo que ofrece un mayor valor a la obra de este artista ya que son pocos los elementos que añade a la imagen centrando la atención única y exclusivamente en su persona y dejando fuera de la imagen cualquier

referencia o lectura que no esté directamente relacionada con la sensualidad que su propia imagen (y el enfoque en determinados elementos de su físico) emana. Es por tanto un ejercicio de egocentrismo y autocomplacencia pocas veces encontrado en el mundo de la fotografía y que se convierte, de alguna manera, en una autoexploración del yo interno a través de la sobreexplotación del yo externo que permite un análisis psicoanalítico mucho más allá de la imagen en sí.

III. 4. Jim French

Formado en Bellas Artes en Filadelfia, **JIM FRENCH**⁴ intentó forjarse una carrera como ilustrador siguiendo la estela de artistas que admiraba como Vargas, George Petty o Quaintance con el seudónimo de Arion. Eran dibujos que distribuía por correo, no exentos de romanticismo, donde resaltaba la masculinidad con tipos al modo de los artistas a los que “copiaba” aunque no mostraba escenas explícitamente sexuales ni desnudos frontales. Para poder dar un mayor realismo a sus dibujos, comenzó a fotografiar a los modelos desarrollando, así, una gran maestría en el manejo de la cámara fotográfica. En 1967, en plena decadencia de las revistas por correo, fundó Colt en California, un estudio que editaba “*Colt Men*” como escaparate de su trabajo que pronto se convirtió en la factoría de imagería masculina por excelencia, sobre todo por la utilización de un modelo de hombre que se alejaba de los estereotipos asociados a la homosexualidad: los hombres de French son masculinos, de cuerpos bien formado y se muestran sensuales y conscientes de la perfección de su cuerpo y de la atracción que ejercen sobre otros hombres. La labor de French es muy importante en el campo de la fotografía homoerótica pues como

⁴ Para un estudio pormenorizado de la obra de Jim French (1932) puede consultarse. FRENCH, Jim: *The art of Jim French*. State of Man. Studio City, 1989
--- *Man*, State of Man. Studio City, 1972
--- *Opus deorum*. State of Man. Studio City, 1992
WEBER, Bruce: *Like a month to a flame*. Little Bear Press. Nueva York, 2003.

dice Robert Mainardi *“he brings to his photography an intuitive understanding of composition and design, and a vital appreciation for the sculptural qualities of surface and light. In a field fraught with prejudices and misconceptions, bias and censorship, he has shown again and again that the male nude is a subject worthy of fine art when treated with discernment and intelligence”*⁵.



Fig. 229: **Jim French** ca. 1975

El estilo de French se ha ido depurando con el tiempo adaptándose a los cambiantes gustos de los lectores de su publicación (y espectadores de las películas pornográficas producidas por su estudio), pero, desde un principio, la fotografía de Colt sentó las bases de cómo había de entenderse la fotografía erótica masculina, es decir, producciones muy cuidadas, una rica variedad de tipos y ambientes y unos modelos en perfecta forma que han sabido responder en todas las épocas a la demanda de los seguidores de este tipo de fotografías.

⁵www.jimfrench.com [*“él aporta a la fotografía una manera intuitiva de entender la composición y el diseño, además de una apreciación vital por las cualidades esculturales que ofrecen la luz y las superficies. En un campo lleno de prejuicios, malentendidos y censura, ha demostrado una y otra vez que el desnudo masculino es un tema que merece ser considerado como arte cuando se trata con discernimiento e inteligencia”* – consultada el 23 de febrero de 2013]

La fotografía de French es abiertamente erótica y no esconde su propósito de excitar la libido de los lectores. No utiliza ningún pretexto que pueda disfrazar sus intenciones sino que lanza un discurso claro e inmediato aprovechando el nuevo clima de libertades inaugurado en los años 70. Sus modelos se ofrecen sin tapujos, al mismo nivel que las mujeres lo venían haciendo en publicaciones como *Playboy*, adquiriendo poses sensuales e invitadoras a la contemplación de la perfección de las formas (*Figura 229*). Sus imágenes introdujeron sin vacilar erecciones como parte del juego erótico y elemento fundamental en el íntimo diálogo establecido entre la fotografía y el espectador.



Fig. 230: **Jim French.** *John Pruitt.* 1985

Con el paso del tiempo y su consolidación en el mercado del erotismo y la pornografía masculina, French fue adquiriendo una mayor maestría en la ejecución de sus imágenes, refinando no solo la técnica sino también los elementos eróticos alcanzando una cualidad artística al nivel de muchos de los grandes fotógrafos de finales del siglo XX, lo que aún no ha sido reconocido suficientemente debido quizás al estigma que supone el producir imágenes sin disfrazar la intención, que no acuden a la excusa artística para explicar su razón de ser y que, al producirse para el consumo inmediato de lectores ávidos de

novedad, parecen perderse en una existencia efímera que, quizás, se diluyen ante la excesiva oferta disponible en el mercado del homoerotismo hoy día.

Fig. 231: **Clifford Baker**. 1995



III. 5. Clifford Baker

El nombre de **CLIFFORD BAKER**⁶ comenzó a conocerse dentro de los círculos artísticos a finales de los años 70 a partir de un artículo dedicado a su obra aparecido en la revista *The Advocate*, donde se ponía de manifiesto la inclinación de este artista por capturar la armonía entre hombre y naturaleza en la comunión existente entre los elementos naturales y el cuerpo desnudo del modelo. El encuentro entre hombre y naturaleza se produce en una mezcla tal que permite a Baker colocar a sus protagonistas al mismo nivel de la grandeza del espacio que les rodea, es decir, en su lenguaje creador, el fotógrafo nos da a entender las claves que justifican la necesidad de contemplar un elemento de la naturaleza tan grandioso y hermoso como cualquier otro: el cuerpo masculino. Las fotografías de Baker juegan con el hombre como epicentro de la narrativa pero a la vez como un elemento más del discurso, sin restar protagonismo al paisaje que le sirve de marco. Sin embargo, Baker, a pesar de no ser explícitamente erótico en sus intenciones, introduce escenas de intimidad entre hombres en su producción como parte de esta contemplación de la naturaleza

⁶ Para un estudio pormenorizado de la obra de Clifford Baker (1937)
BAKER, Clifford: *Fotografías*. Bruno Gmunder. Berlín, 1995.
---*Naked Asia*. Janssen. 2003

donde el amor entre iguales tiene no solo cabida sino que no ha de resultar extraño y perfectamente en armonía con el mundo que le rodea.

III. 6. Ken Haak

Al igual que muchos artistas dedicados a fotografiar el cuerpo masculino, **KEN HAAK**⁷ comenzó su carrera como fotógrafo de moda para importantes publicaciones especializadas, para realizar un trabajo más personal protagonizado por el desnudo masculino, en el que alcanzará una notable maestría. En su trabajo podemos encontrar dos tendencias a la hora de aproximarse a la figura masculina; por un lado las imágenes que presentan un erotismo intenso y una sensualidad franca, que quedaron recogidas en sus volúmenes *Summer souvenirs* (1985) y *Sleeping beauties* (1991), donde los modelos adoptan el papel tradicional de sus colegas femeninas y ofrecen posturas sugerentes de claro signo sexual. La belleza de los modelos y su perfección física, claras armas de seducción, contrastan con el candor de las poses, la calidez de los escenarios y la vulnerabilidad de los jóvenes mientras duermen (*Figura 232*).



Fig. 232: **Ken Haak.**
Sleeping beauty. 1991

Fig. 233: **Ken Haak.**
*Pecho musculoso con
brazos cruzados y
muslos extendidos.*
1982



⁷ Para un estudio pormenorizado de la obra de Ken Haak (1923-1991) puede consultarse:
HAAK, Ken: *Summer souvenirs*. Taschen, 1985
--- *Private collection*. Rosehil Press. California. 1986
--- *Sleeping beauties*. St. Martin Press, 1991.

Por otro lado, su larga trayectoria como fotógrafo de moda y diseñador gráfico le llevó a experimentar con una fotografía menos comercial en la que puso un mayor énfasis artístico centrando su interés en el juego de luces y sombras sobre la piel desnuda y exaltando las formas que se convierten en protagonistas al elegir encuadres centrados en partes específicas del cuerpo (*Figura 233*) - como hiciera en estos años Robert Mapplethorpe - lo que despersonaliza la imagen y potencia el erotismo de las texturas y las formas, muchas veces en imágenes cercanas a la abstracción.

III. 7. Alvin Baltrop

Las imágenes del neoyorquino **ALVIN BALTROP**⁸ son un claro exponente de fotografía anterior a lo años del SIDA. Ex marine, Altrop comenzó fotografiando a sus compañeros de la Marina en su constante deambular por el mundo lo que hizo de sus primeras fotografías un inestimable documento que plasmaba la vida cotidiana de los marineros, la complejidad de ésta a bordo del buque (donde se crea un ambiente homosocial) y su atracción por algunos de sus compañeros. Sin embargo, es a partir de 1974 cuando Baltrop comenzó a tomar fotografías de la actividad homosexual que tenía lugar en los muelles del West Side de Manhattan. Allí, existía una zona repleta de almacenes abandonados e instalaciones portuarias en ruinas que se había convertido en el lugar predilecto de hombres de distintas edades para practicar sexo y traficar con drogas.

Como si se tratase de un testigo invisible, Baltrop fue capaz de captar

⁸ Para un estudio pormenorizado de la obra de Alvin Altrop (1948-2004) puede consultarse: CASSEL OLIVER, Valerie: *Perspectives 179 – Alvin Baltrop: Dreams into glass*. Contemporary Museum of Art. Houston. 2012.
MASSARA, Kathleen: *Life and death on the piers with Alvin Baltrop*. The L Magazine. Abril 2011.
WILCOX, Randall: *The history that Alvin Baltrop left behind*. Atlántica: Journal of Art and Thought, no. 52 (Spring/Summer 2012)

todo tipo de instantáneas en las que quedaron reflejadas abiertamente las costumbres sexuales de los homosexuales neoyorquinos. El gran valor de Baltrop es el haber realizado estas fotografías al modo de antropólogo quedando plasmadas las actitudes y comportamientos de estos hombres. Las imágenes de Baltrop estaban protagonizadas exclusivamente por hombres y en ellas trató, en todo momento, sublimar no sólo el momento sino también la belleza que encerraban estos jóvenes provenientes en muchos casos de la prostitución y la delincuencia callejeras. Baltrop se apartó conscientemente de la sordidez del tema retratado por lo que los encuentros sexuales, el comercio sexual o los desvencijados escenarios se presentan como un escaparate a un mundo oculto que se nos ofrece como privilegiados espectadores. Baltrop supo elegir los encuadres y disparar la cámara en el momento preciso para evitar un catálogo de escenas procaces y documentar el ambiente de libertad disfrutando en la zona.



Figs. 234 y 235: **Alvin Baltrop**. *Muelles del West Side Manhattan*. 1974

Sus imágenes no fueron aceptadas por los galeristas del momento que mostraron su abierto rechazo por unas fotografías en las que solo veían vulgaridad y obscenidad, negándosele el reconocimiento a Baltrop hasta su muerte, momento en la crítica comenzó a reconocer su talento para captar la decadencia del paisaje urbano de la ciudad y su gran labor como

documentalista de una sociedad en transición donde las actividades homosexuales comenzaban a salir a la luz para obtener el sitio que les correspondía.

III. 8. Peter Hujar

Gran retratista de espacios urbanos nocturnos, documentalista de los personajes y costumbres del ambiente homosexual y autor de numerosos retratos de intelectuales norteamericanos, **PETER HUIJAR**⁹ también desarrollo un muy interesante conjunto de fotografías donde el cuerpo masculino adquiría total protagonismo. Retratados frente a un fondo neutro, despojando de todo tipo de accesorios, en una desnudez paralela a la del modelo, los desnudos de Hujar “*are surrounded by a private aura, in which they reflect their self-confidence. These photographs document a changed consciousness toward the body*”¹⁰. Sus imágenes son un claro ejemplo de la manera en que Hujar se planteaba las fotografías que tenían como objeto al hombre, manteniendo una frialdad que eliminaba las fantasías propias de la pornografía, manteniendo un punto de vista que huía de la idealización de la forma y aproximándose a su sujeto a modo de tributo a su particular belleza, única y por tanto aún más valiosa. La mirada de Hujar hacia el cuerpo de sus modelos no estaba cargada sexualmente, o al menos no lo estaba únicamente desde esta perspectiva a pesar de fotografiar a sus amantes en erección o masturbándose, sino que Peter Hujar prefería explorar la individualidad del sujeto, su particularidad,

⁹ Para un estudio pormenorizado de la obra de Peter Hujar (1934-1987) puede consultarse: HUIJAR, Peter: *Intimate survey*. Stephen Daiter Gallery. Chicago, 1999.
KOCH, Stephen y SOKOLOWSKI, Thomas: *Peter Hujar*. New York University. Nueva York, 1991.
KOZLOFF, Max y VISSER, Hripsime: *Peter Hujar*. Scalo Publishers. Nueva York, 1994.
NICKAS, Bog: *Peter Hujar: night*. Matthew Marks Gallery. 2005.
SONTAG, Susan: *Portraits of life and death*. Da Capo Press. Cambridge, 1976.
STAHEL, Urs: *Peter Hujar, a retrospective*. Scalo Publishers. Nueva York, 1994.

¹⁰ WEIERMAIR, Peter: *The hidden image. Photographs of the male nude in the nineteenth and twentieth century*. MIT Press. Cambridge 1988. p. 25. [“*están rodeados por un aura privada en los que reflejan la confianza en sí mismos. Estas fotografías documentan un cambio consciente hacia el cuerpo*”]

expresada, por un lado, por la singularidad de su miembro viril, como signo de identidad y a la vez distintivo del resto de hombres; y, por otro lado, por su manera de entregarse a un acto tan íntimo como la masturbación, resultado de fantasías muy personales que, aún culminando de idéntica manera, requieren un proceso diferente en cada individuo. Así, por ejemplo, en la serie de fotografías que realizó en 1976 a Bruce of St. Croix (*Figura 236*) Hujar parece mostrar el íntimo diálogo del hombre con su miembro sexual en una imagen que bien refleja el elemento homoerótico de la relación de admiración/veneración del hombre para con el falo.



Fig. 236: **Peter Hujar.** *Bruce of St. Croix.* 1976

Sus imágenes también presentan un énfasis en el acto de posar como acción consciente del modelo ante el objetivo, un cierto interés en la artificiosidad del acto y la tensión que la presencia de la cámara provoca en modelos no profesionales.

Así, en algunos de sus retratos, se establece de manera espontánea un interesante diálogo entre artista y modelo que, en muchos casos, acentúa el elemento homoerótico de la fotografía. Véase, por ejemplo, su retrato del pintor y fotógrafo David Wojnarowicz (*Figura 235*) de quien fue amante y mentor, al que capta en el lecho y de quien podemos notar cierta rigidez en la pose. Sin embargo, la conexión que establece su mirada con el objetivo

transmite una intimidad compartida con Hujar, la complicidad de los amantes que puede ser una referencia a la consumación del acto sexual en los momentos previos a la toma de la fotografía. No es este retrato una imagen que se recree en el cuerpo de Wojnarowicz, ni que resalte algún elemento erótico, sino que es la complicidad que establece con su modelo, la delicadeza con la se aproxima al sujeto retratado lo que constituye el verdadero significado y el componente homoerótico de esta fotografía.

Fig. 237: **Peter Hujar**. *David Wojnarowicz*. 1981



III. 9. Robert Giard

Aunque comenzó a realizar fotografías a una edad relativamente tardía, el nombre de **ROBERT GIARD**¹¹ pronto se colocó entre el de los fotógrafos más relevantes de finales del siglo XX, sobre todo gracias a la colección de retratos sobre escritores homosexuales que realizó en los años noventa. Sin embargo, una parte considerable de trabajo tiene que ver con el homoerotismo con el que empezó a trabajar en 1974.

Generalmente, estos trabajos de Giard están realizados en un ambiente de intimidad. Posiblemente el hecho que comenzara a utilizar a sus amantes ocasionales, amigos y conocidos como modelos y el hecho de retratarlos

¹¹ Para un estudio pormenorizado de la obra de Robert Giard (1939-2002) puede consultarse: GIARD, Robert: *Particular voices: portraits of gay and lesbian writers*. MIT Press. Boston, 1997.

desnudos, requería que la atmósfera creada en torno al modelo tuviese una intimidad que facilitase la confianza por ello es habitual encontrar sus figuras en ambientes cerrados como el baño o el dormitorio donde asistimos a un momento de privacidad que para Giard está lleno de sensualidad. Este el caso, por ejemplo de su fotografía “*Domingo por la mañana*” (Figura 238) en la que tenemos el privilegio de asistir a la intimidad de una pareja interracial que lee la prensa matinal antes de comenzar la actividad propia de un día de descanso.



Fig. 238: **Robert Giard.** *Domingo por la mañana.* 1989

La imagen en sí no es nada sexual, pero el hecho de que ambas figuras aparezcan desnudas connota una unión sexual entre ambos, una intimidad compartida que vas más allá de un casual acto sexual. Son sin duda una pareja como cualquier otra heterosexual y con este retrato de su cotidianidad, Giard está apostando por la igualdad y la visibilidad en unos años en los que el sexo homosexual estaba estigmatizado debido al SIDA.

Además, otra parte importante del trabajo de Giard tiene que ver con el desnudo, al que se aproxima de una manera muy personal, puesto que su concepción es similar a la del retrato, es decir, en lugar de tratar el desnudo a la manera clásica o centrándose en la forma al modo abstracto como otros autores, Giard prefiere hacer un retrato de la persona que resulta no llevar ropa. De esta manera, rechaza toda pose sugerente o invitación sexual para estudiar

al personaje y describirlo a través de su desnudez, lo que en esencia es erótico. Ocurre, por ejemplo, en su retrato “*Mitchell y Lidell*” (Figura 239) en el que dos hombres posan ante la cámara en lo que Ellen Zweig ha comparado con un retrato de boda (“*a conventional wedding picture has the groom in black and the bride wearing white. Here, the dialectic of black and white is equally specific; social norms are transgressed on both the sexual and the racial planes*”¹²) que rompe los convencionalismos de género y raciales. A pesar del tratamiento como retrato, las miradas desafiantes de ambos y el escenario elegido (un muro rodeado de exuberante vegetación, casi abandonada que nos transporta a un Edén muy personal) sugiere una lectura sexual como de encuentro a escondidas al modo habitual de muchos homosexuales de la época. El modo en que ambos rozan sus piernas y brazos sugiere también una vinculación sentimental entre ambos y es ahí, donde la sutil descripción de la pareja adquiere un signo homoerótico.

Fig. 239: **Robert Giard.** *Mitchell y Lidell.* 1983



III. 10. Duane Michals

La narratividad es la característica principal en la obra de **DUANE MICHALS**¹³, fotógrafo que a partir de un determinado momento a mediados

¹² ELLENZWEIG, Allen: *The homoerotic photography*. Columbia University Press. New York, 1992, p. 169. [“un retrato de boda convencional tiene al novio de negro y la novia de blanco. Aquí la dialéctica del blanco y negro es igualmente específica; las normas sociales se transgreden en ambos planos, el sexual y el racial”]

¹³ Para un estudio pormenorizado de la obra de Duane Michals (1932-) puede consultarse: BAILEY, Ronald H.: *The photographic illusion: Duane Michals*. Thomas Y. Crowell. Nueva

de los años 70, comenzó a añadir textos a sus imágenes, escribiendo en los márgenes para componer una obra dual (palabra + imagen) que reflexionaba sobre la condición humana, mostrando sentimientos como el amor, el dolor, el miedo, la ansiedad, la soledad o la muerte expresados desde un punto de vista original incluso excéntrico, con signos universales y donde los textos sirven para añadir una dimensión significativa (y decodificadora muchas veces) a la imagen. “*The image was totally inadequate. A photograph of my parents or my father doesn’t tell me for a second what I thought of my father, which is much more important than what the man looked like. So I then had to evolve into writing. Nor that the writing actually describes what you’re looking at, but to actually talk about what you can’t see*”¹⁴. Este elemento en la obra de Michals resulta muy interesante teniendo en cuenta que sus fotografías narrativas aparecen en una época en la que lo abstracto, lo hermético y lo metafórico era

York, 1975.

LIVINGSTONE, Marco: *The essential Duane Michals*. Thames and Hudson. Londres, 1997

--- *Duane Michals: Photographs, sequences, texts, 1958-1984*. Museum of Modern Art. Oxford, 1984.

MICHALS, Duane: *The adventures of Constantine Cavafy*. Twin Palms. Santa Fe, 2007.

--- *The house I once called home: a photographic memoir with verse*. Enitharmon. Londres, 2003.

--- *Foto follies: how photography lost its virginity on the way to the bank*. Steidl. Göttingen, 2006.

--- *A visit with Magritte*. Matrix. Providence, 1981.

--- *Eros & Thanatos* Twin Palms Publishers, Santa Fe, 1992.

--- *Changements. Photographies et textes de Duane Michals*. Herscher. París, 1981

--- *Duane Michals*. Centre National de la Photographie. París, 1983.

--- *Duane Michals*. Philadelphia College of Art Filadelfia, 1977

--- *Vrais rêves: histoires photographiques*. Chêne. París, 1977

--- *Real dreams: photostories*. Addison House. New Hampshire, 1976.

OLIVARES, Rosa. *Duane Michals, hay algo que debes saber*. Lápiz, 98. Diciembre, 1993.

VIGANÓ, Enrica: *Duane Michals habla con Enrica Viganó*. Fundación Telefónica/La Fábrica. Madrid, 2001.

VV.AA.: *Duane Michals, fotografías 1958-1990*. Catálogo de la exposición en la Sala Parpalló (octubre-noviembre 1993). Edicions Alfons El Magnanim/Diputació Provincial de Valencia. Valencia, 1993

¹⁴ LIVINGSTONE, Marco: *Duane Michals: Photographs, sequences, texts, 1958-1984*. Museum of Modern Art. Oxford, 1984, p. 3 [“la imagen era totalmente inadecuada. Una fotografía de mis padres o de mi padre no me dice ni por un segundo lo que pienso de mi padre, lo que es más importante que lo que el hombre se ve. Así tuve que evolucionar hacia la escritura. No es que la escritura describa lo que se ve, sino que en realidad habla de lo que no se puede ver”]

lo que predominaba en el mundo del arte.

En sus fotografías Michals también pudo explorar su visión del homoerotismo utilizando un lenguaje muy personal, alejado de los símbolos propios de la cultura homosexual y ajeno a los códigos habituales utilizados por muchos de sus colegas. No sólo va a representar la belleza de la juventud masculina en fotografías sobre Narciso o de referencias a éste en la contemplación de un bello joven sobre un espejo, sino que intenta crear imágenes poéticas que reflejen su propia vida.



Fig. 240: **Duane Michals.** *El hombre sin suerte.* 1976

Este es el caso de “*El hombre sin suerte*” (Figura 240) donde se muestra a un joven desnudo con las manos calzadas con botas en un gesto a medio camino entre el éxtasis y la angustia. El texto que acompaña a la fotografía reza: “*The unfortunate man could not touch the one he loved it had been declared illegal by the law slowly his fingers became toes and his hands gradually became feet. He began to wear shoes on his hands to disguise his pain. It never occurred to him to break the law*”¹⁵ y de esta manera entendemos la dimensión de la imagen, en la que se habla de las trabas que encuentra el hombre homosexual para amar en igualdad, para ser aceptado por la sociedad.

¹⁵ “*El hombre sin suerte no podía tocar a quien amaba, había sido declarado ilegal por ley. Poco a poco los dedos de sus manos se convirtieron en dedos del pie y sus manos se convirtieron en pies, Comenzó a llevar zapatos en las manos para disfrazar el dolor. Nunca se le ocurrió romper las normas*”.

Para Marco Livingstone, esta imagen pretende *“to deny one’s sensuality or sexuality, likewise, our of deference to an abstract morality imposed by others serves only to hide and intensify the self-inflicted wounds”*¹⁶

Otra de las grandes novedades utilizadas por Michals y que se han convertido en una de las características principales de su estilo, fue la creación de secuencias narrativas que cuentan una historia formadas por series de entre 5 a 10 fotografías que le permiten construir aquellos momentos efímeros que le gustaría fotografiar. Este es el caso de *“Chance meeting”* (Figura 241) que narra el cruce casual en un callejón entre dos hombres y que al traspasarse se paran a mirarse. Una narración sencilla que encierra muchos significados, pues puede interpretarse como una mera anécdota callejera o leerse como una referencia al encuentro casual entre dos hombres que se sienten atraídos el uno por el otro al encontrarse en la calle, algo que era común en las relaciones homosexuales. La ambigüedad de la secuencia se potencia al no ofrecer Michals ninguna conclusión, dejando el final abierto para que sea el espectador quien encuentre el que más le satisfaga.



Fig. 241: **Duane Michals.** *Chance meeting.* 1970

Sus secuencias quieren ser una extensión de la poesía que persigue con

¹⁶ LIVINGSTONE, Marco: *op. cit.*, p. 6. [*“negar la sensualidad o sexualidad de uno, al igual que como deferencia a una moralidad abstracta impuesta por otros sirve solo para ocultar e identificar las heridas auto infringidas”*]

las imágenes y para ello, en muchas ocasiones, introduce un lenguaje más lírico con elementos técnicos que le permiten ofrecer un vocabulario visual apropiado para la metáfora o un mundo cercano al sueño: *“He is a subtle technician and he will avail himself of everything the camera has to offer, including double exposures and intentional blurs, to achieve carefully considered effects, but he thinks always in terms of what will best Express his ideas rather than limiting himself to what conventional practice has deemed permissible”*¹⁷, y en este sentido no es de extrañar que en 1978 editara un libro con fotografías como homenaje a Cavafis *“un tributo de al amor entre miembros del mismo sexo y una meditación sobre la incompatibilidad e juventud y vejez”*¹⁸ que le permitió reflexionar sobre las necesidades, los compromisos, las lealtades, el miedo al paso del tiempo, la nostalgia por el amor perdido o la sensualidad de un primer encuentro. Con este conjunto de imágenes también pudo plasmar sus ideas respecto a la belleza masculina, muchas veces mostrando el hombre al desnudo como símbolo de su vulnerabilidad y como imagen de una idea universal del hombre. Así aparecen secuencias como *“¡Qué agradable ver como te bañas!”* (Figura 242) que incluía el siguiente texto: *“how nice to watch you take a bath, with water running down your breast, and falling from your nipples. Your body seems an island in a soapy sea you lift your arm to lather, a lovely salute, and I stand at attention. I squint to sea the dark and curly seaweed in the sea. My fingers enter the water like pilot fishes and I immerse myself, a submarine”*¹⁹ que demuestran

¹⁷ *Íbid*, p. 3 [*“es un técnico sutil que se vale de todo lo que ofrece la cámara, incluyendo dobles exposiciones y desenfoques intencionados para lograr efectos cuidadosamente planeados, aunque siempre piense en términos de lo que mejor expresa su ideas en lugar de limitarse a lo que la práctica convencional considera permisible”*]

¹⁸ JOPPIEN, Rüdiger en *Duane Michals, fotografías 1958-1990*. Catálogo de la exposición en la Sala Parpalló (octubre-noviembre 1993). Edicions Alfons El Magnanim/Diputació Provincial de Valencia. Valencia, 1993, p. 19.

¹⁹ *Qué agradable ver cómo te bañas, con el agua corriendo por el pecho y cayendo por los pezones. Tu cuerpo parece una isla en un mar de jabón. Levantas el brazo para enjabonarte, un saludo encantador y yo me pongo firme. Lanzo una mirada furtiva para ver las algas oscuras y rizadas del mar. Mis dedos penetran en el agua como peces pilotos y me sumerjo un submarino.*

que Michals está más interesado en la juego del deseo y los mecanismos de la mente que en las relaciones sexuales en sí, la secuencia es se convierte así en *“the eloquent expression of the pleasure experienced in looking at someone one finds attractive; the sensation is all the more intense for being kept in an indefinite state of suspension of exquisite unfulfilled longing. The play of light over a face or body is revealed not just as the means by which other people are made available to scrutiny, but as a metaphor for the act of touching or even penetrating them”*²⁰. Es un acercamiento místico hacia el otro que proviene de su empeño en fotografiar sólo aquello que tiene relación directa con su vida, *“his images of men are generally tender, concerned not with the sexual act but with themes of male bonding and companionship”*²¹



Fig. 242: **Duane Michals.** *¡Qué agradable ver como te bañas!* 1986

En otro de sus libros *“La naturaleza del deseo”* (1992) muestra el empuje de la belleza del hombre joven, reflexionando en lo efímero de ésta y mostrando su admiración a la vez por la perfección de la juventud, como se ve en la fotografía *“La parte más bonita del cuerpo de un hombre”* (Figura 243)

²⁰ LIVINGSTONE, Marco: *op. cit.*, p. 148 [“la expresión elocuente de la emoción que se experimenta al mirar a alguien a quien se encuentra atractivo, la sensación es aún más intensa se se la mantiene en un estado indefinido de suspensión, de un exquisito deseo insatisfecho. El juego de la luz sobre la cara o el cuerpo se revela no solo como el medio por el que otra gente accede al escrutinio sino también como una metáfora del acto de tocar o incluso de penetrar”]

²¹ *Íbid*, p. 148 [“sus imágenes de hombres son generalmente tiernas que tratan no del acto sexual sino de temas sobre los vínculos entre hombres y el compañerismo”]

donde añade “*I think it must be there, where the torso sits on and into the hips, those twin delineating curves, feminine in grace, girdling the trunk, guiding the eyes downwards, to their intersection, the point of pleasure*”²² mostrando una vez más cómo su forma de entender el erotismo y su acercamiento a la imagen del hombre no es nada convencional, lo que le ha hecho recibir numerosas críticas a las que él ha hecho caso omiso para continuar creando su propio imaginario.



Fig. 243: **Duane Michals.** *La parte más bonita del cuerpo de un hombre.* 1986

III. 11. Arthur Tress

Las fotografías de **ARTHUR TRESS**²³ se presentan poseedoras de un estilo muy personal que recoge los mitos, estereotipos y fantasías propios de la subcultura homosexual incluyendo elementos oníricos, metafóricos e irónicos. En realidad, como apunta Yves Navarre “*nothing interests him but his own obsessions. He has fallen into the toolbox of sensual dreams and bodily*

²² Creo que debe de ser ahí, donde el tronco se asienta y penetra en las caderas, esas curvas gemelas que delimitan, femeninas en gracia y que ciñen el tronco, guiando los ojos hacia abajo, hacia su intersección, el punto de placer.

²³ Para un estudio pormenorizado sobre Arthur Tress (1940) puede consultarse:
 BRENNER, Thomas: *Paisajes del deseo*. Diputación de Valencia. Valencia, 1992.
 LIVINGSTONE, Marco: *Talisman*. Thames and Hudson. Londres, 1986.
 ROEGERS, Patrick: *Écoutez voir: neuf entretiens avec des photographes*. Paris audiovisual. Paris, 1989.
 TRESS, Arthur: *Facing up*. Bernard Letu. Ginebra, 1980.
 --- *The teapot opera*. Abbeville Press. Nueva York, 1988.
 WEIERMAIR, Peter: *Arthur Tress*. Edition Stemmler. Zurich, 1995.

solitudes of some undetermined age, where a face to face encounter becomes a threesome that gives each in turn the right to come”²⁴. Y efectivamente así es. Tress fotografió sus fantasías fálicas en los abandonados muelles cerca de su estudio neoyorquino (mismo escenario que la imágenes de Baltrop) en lo que para él eran alegorías de un ritual ancestral de adoración hacia el pene y los significados que éste conlleva a nivel político, social y psicológico, como símbolo de dominación, poder y status privilegiado, como símbolo del miedo a la castración y la penetración y como signo del placer sexual. “[His pictures] show clear signs of his highly personal, obsessive view of things, his tendency towards the grotesque, the powerful, the surreal pictorial joke. This is evident as well in his preference for ambiguous confrontations and pictorial subjects imbued with erotic and sexual connotation”²⁵.



Fig. 244: **Arthur Tress.** *Superman fantasy.* 1977

Todo esto se pone de manifiesto en muchas de sus fotografías, pero especialmente en el conjunto que componen el volumen *Facing up* (1980) en

²⁴ TRESS, Arthur: *Facing up*. Bernard Letu. Ginebra, 1980. Página 7 [“nada le interesa salvo sus propias obsesiones. Ha obtenido las herramientas de sueños sensuales y soledades corporales de una edad sin determinar, donde un encuentro cara a cara puede terminar en un trío que ofrece a cambio a cada uno el derecho a correrse”].

²⁵ WEIERMAIR, Peter: *Arthur Tress*. Edition Stemmler. Zurich, 1995, p. 10 [“(sus fotografías) muestran signos claros de su muy personal y obsesiva forma de ver las cosas, su tendencia hacia lo grotesco, lo poderoso, la broma pictórica surreal. Esto es evidente también en su preferencia por confrontaciones ambiguas y sujetos pictóricos imbuidos con connotaciones eróticas y sexuales”].

donde Tress utilizó una estética tendente a lo decadente e incluso a lo feo y grotesco para desplegar un catálogo de fantasías eróticas que combinaban lo sexual y lo perverso con gran ingenio y sabiduría alejándose de la fotografía erótica propiamente dicha.

Así encontramos ejemplos como el de la figura 244 en la que extraña combinación entre Superman y el modelo ofrecen como primera visión una grotesca comunión que tiene lugar en un escenario de suciedad y abandono poco apropiado para cualquier connotación sexual, aunque haga referencia a la decadencia corporal como etapa vital inevitable. Sin embargo, en su interés (según sus propias palabras) por ir más allá de lo que vemos (*"The photographic frame is no longer used as a documentary window into undisturbed private lives, but as a stage on which the subjects consciously direct themselves to bring forward hidden information that is not normally displayed on the surface"*²⁶), esta imagen, en realidad no solo es una forma de redefinir al masculinidad del hombre homosexual eliminando la imagen afeminada ligada al estereotipo, sino que se convierte en una metáfora de la penetración, una indicación de cómo el símbolo de la masculinidad (el superhombre), la imagen del héroe Americano también aparece en un mundo de sexo entre hombres, indicando la masculinidad y el valor como hombres de los gays. Pero además, es una alegoría de los patrones sexuales del pasivo y el activo, del sometimiento sexual entendido como relaciones de poder.

Los escenarios de estas fotografías le permitían crear una especie de mundo aparte al real donde todo era posible *"the former YMCA building and disused warehouses gave him the impression of entering a kind of underworld, a separate realm in which the conventional rules of behavior no longer*

²⁶ Ibid., p.12 [*"El marco fotográfico ya no se usa como una ventana documental hacia las tranquilas vidas privadas sino como un escenario en el que los temas se dirigen conscientemente a traer información oculta que normalmente no se muestra en la superficie"*].

applied”²⁷, incluso las alegorías a los encuentros sexuales que proliferaban en los muelles o en saunas, como la de la figura 245, donde dos hombres desnudos aparecen separados mientras se masturban en una especie de aislamiento, sin contacto ni comunicación y que pone de manifiesto la dificultad, complejidad y sordidez vinculadas a la actividad sexual gay. La recreación de estas fantasías, ayudaron a Tress a reconciliarse con su propia sexualidad a través de la investigación del modus operandi psicológico y social de los homosexuales.



Fig. 245: **Arthur Tress.** *Masturbating fantasy*. 1979

Son, por lo tanto, fotografías muy complejas donde redefine conceptos como el de belleza para buscar la veracidad y donde explora los límites que van más allá del exterior para introducirse en la esencia de las cosas. Sus fotografías no funcionan si la imagen se presenta plana y directa, Tress busca la ambigüedad para ser capaz de perturbar al espectador y evocar a su desasosiego. Son metáforas poéticas, desesperanzadoras y decadentes que cobraron un mayor significado y causaron un gran impacto con la aparición del SIDA y su vinculación primaria al colectivo gay.

²⁷ LIVINGSTONE, Marco: *Talisman*. Thames and Hudson. Londres, 1986, p. 14 [“el antiguo edificio del YMCA y los almacenes abandonados le daban la impresión de entrar en un mundo subterráneo, un reino aparte donde las reglas convencionales de comportamiento no eran aplicables”]

III. 12. Robert Mapplethorpe

Tan controvertido como admirado, **Robert MAPPLETHORPE**²⁸ fue uno de los máximos exponentes de la fotografía homoerótica a finales del siglo XX y uno de los mayores responsables de la popularización de esta temática consiguiendo desdibujar, en muchos casos, la frontera de la pornografía elevando a la categoría de arte imágenes con una carga sexual explícita como no se habían visto hasta entonces en los círculos artísticos internacionales. Fue un artista que dedicó parte de su obra al retrato y a las naturalezas muertas, pero cuyo curriculum se compone, principalmente, de obras dedicadas a desnudos o una exploración de la erótica masculina (fundamentalmente homosexual). Para ello, mostró un inusual interés por el detalle (retratando primeros planos de pezones u ombligos) que, unido a su interés por resaltar las texturas de la piel, resultó en unas imágenes cercanas a la abstracción en muchos casos y, a la vez en un exponente clarísimo de la fetichización de la figura masculina a través de su conjunto y de cada uno de los elementos que la componen y de los que destacó su potencial erótico.

Sus desnudos representan un ideal masculino (lo que se acentúa al utilizar pedestales para peraltar a sus modelos) por el que se declaró fascinado, mas concretamente, por la imagen de un hombre de color que se erigía a la vez, como compendio de los estereotipos raciales (relacionados con el tamaño del pene, el vigor sexual o el peligro) y la belleza de las proporciones perfectas. Y

²⁸ Para un estudio pormenorizado de la obra de Robert Mapplethorpe (1946-1989) puede consultarse:

CELANT, Germano, IPPOLITOV, Arkady y VAIL, Karole: *Robert Mapplethorpe and the classical tradition: photographs and mannerist prints*. The Guggenheim Foundation. Nueva York, 2004.

CELANT, Germano: *Mapplethorpe versus Roding*. Electa. Milán, 1992.

DANTO, Arthur: *Mapplethorpe*. Random House. Nueva York, 1992.

FRITSCHER, Jack: *Mapplethorpe, el fotógrafo del escándalo*. Alcor. Barcelona, 1995.

MARSHALL, Richard: *Robert Mapplethorpe*. Whitney Museum of American Art. Nueva York, 1988.

MORRISROE, Patricia: *Mapplethorpe*. Circe. Barcelona, 1996.

WOLF, Sylvia: *Mapplethorpe: Polaroids*.

en esta exploración de la desnudez masculina en la que Mapplethorpe incluyó un elemento interesantísimo y original al utilizar en sus retratos de desnudos femeninos modelos culturistas que presentan formas masculinas, subvirtiendo las reglas de género que tradicionalmente se utilizan en el campo de la representación. Es decir, el hombre ahora era el objeto, la mujer cuando es objeto se masculiniza y el hombre perfecto resulta ser de color: “*These photographs reflect the viewers’ prejudices, though they do not like to be reminded of them*”²⁹



Fig. 246: **Robert Mapplethorpe.** *Hombre en traje de polyester.* 1980

Con sus fotografías Mapplethorpe quiso introducir los escenarios del sexo homosexual en los círculos artísticos del *high art* fuera de las galerías *underground* donde la permisividad hacia este tipo de imágenes era frecuente. Sus imágenes cargadas de una gran sensualidad ofrecían una muestra de la diversidad de modelos que escapaban a los convencionalismos ligados a la fotografía erótica tradicional: “*Mapplethorpe affirms an eros that excludes no manner of exchange or passion whatsoever, a desire that acts on free, open ground and can be found anywhere human experience avails itself of it. He believes in a satisfied, realized eros, one that encompasses ever-new*

²⁹ WEIERMAIR, Peter: *The hidden image*. Stemmler. Frankfurt, 1986, p. 25. [“estas imágenes reflejan los prejuicios del espectador aunque no les guste que se los recuerden”]

peripheries of life, ever-new powers of love. This is a continuous outburst of sexual pluralities, encounters, and affects, an absence of all guilt for the indomitable, insatiable will to being. This is an acceptance of all forms of love – without restriction and beyond all limits –and they must interweave or unravel around the free wanderings of the libido and desire; their interlacement, which includes sexuality and tenderness, cannot depend on a process of renunciation, repression, and inhibition (...) his journey into the vertigo of the senses –from the eyes to the genitals- is one that allows only the free, circular union of beings, expanding, and surpassing the latest conceptions of eroticism. What Mapplethorpe portrays is the exuberance of an ars amatoria aimed at self pleasure, one that precludes any differentiation between love and perversion, active an passive, dominator and dominated, good and evil. It transcends opposites and distinctions because its interest is in moving within those intervals and gaps that, by separating, attract individualities, producing those extraordinary surprises of personal and sensual events that we define as erotic”³⁰. Y es en esa exhuberancia amatoria donde sus imágenes muchas veces incluyen elementos de amenaza, peligro o dolor como parte del juego del deseo y el placer; como si de una provocación se tratase, el artista retrata de igual manera una orquídea o una cala (con las mismas connotaciones sexuales

³⁰ CELANT, Germano, IPPOLITOV, Arkady y VAIL, Karole: *Robert Mapplethorpe and the classical tradition: photographs and mannerist prints*. The Guggenheim Foundation. Nueva York, 2004, p. 37 [“Mapplethorpe afirma un eros que no excluye la ninguna forma de intercambio o pasión, un deseo que actúa en un escenario libre, abierto, y puede encontrarse en cualquier experiencia humana que se acoja a ella. Cree en un eros satisfecho y despierto, uno que abarca nuevas periferias de la vida, nuevos poderes del amor. Se trata de un continuo estallido de pluralidades sexuales, encuentros afectos, una ausencia de culpa por una voluntad indomable e insaciable. Es una aceptación de todas las formas de amor – sin restricciones y más allá de todo límite – y deben entrelazarse o desentrañarse en torno a las andanzas libres de la libido y el deseo; su entrelazamiento que incluye la sexualidad y la ternura no puede depender de un proceso de renuncia, represión o inhibición (...) su viaje hacia el vértigo de los sentidos – desde los ojos a los genitales – es el que permite solo la libre y circular unión de los seres, expandiendo y sobrepasando las últimas concepciones del erotismo. Lo que Mapplethorpe retrata es la exhuberancia de un ars amatoria dirigida al auto placer, una que excluye toda diferenciación entre amor y pervisión, activo y pasivo, dominador y dominado, lo bueno y lo malo. Trasciende los opuestos y las distinciones porque su interés está en moverse dentro de esos intervalos y huecos que, al separase, atraen las individualidades, produciendo extraordinarias sorpresas de momentos personales y sensuales que definimos como eróticos”]

que cobran en las pinturas de Georgia O'Keefe) que unos genitales o una práctica sexual extrema: "*Unnatural operations are depicted in a natural way; for instance, a penis is shown with the same formal attention as a flower*"³¹ creando unas imágenes que disturbaban en su dialéctica provocadora y esteticista.



Fig. 247: **Robert Mapplethorpe.** *Jockstrap leather jacket. Patrice #2.* 1977

Ciertamente en sus fotografías aparece una indisimulada veneración por el miembro viril (*Figuras 246 y 247*), al que convierte en protagonista de muchas de sus instantáneas como elemento definidor de una identidad que necesita recuperar los signos tradicionales que la configuraban por medio de la manipulación de estereotipos que desvirtúan la verdad. Este culto al pene no es sino un nuevo desafío a la sociedad que pretende ignorarlo y prohibir su visión como representación del poder masculino que ahora Mapplethorpe reivindica, siendo a la vez una intención de vincularse a culturas ancestrales que realizan ritos de veneración fálica como símbolo de poder, madurez y prosperidad. El pene es además un arma mortal en los años 80 como signo vinculado a una sexualidad peligrosa que propaga un virus hasta entonces desconocido y mortal, el SIDA y que Mapplethorpe parece reivindicar en pro de una sexualidad libre que escapa de las medidas represoras de la América de fin de siglo.

³¹ WEIERMAIR, Peter: *op.cit.* p. 25. [*“Las operaciones no naturales se retratan”*]

Hay que tener en cuenta la intencionalidad del artista a la hora de plasmar determinadas imágenes que buscaban la controversia con que fueron muchas veces recibidas. Como dice Richard Marshall *“within the homosexual population, various substrata flourished, and with them an increase in bars and clubs that supplied a setting for these different interests. The group identified as sadomasochistic represented both a type of sexual behavior and an adopted style or attitude – often associated with legitimate, previously unexplored, and an almost obligatory subject for him to treat. He approached it not as a voyeur but as an advocate, wanting to instill through his photographs dignity and beauty to a subject that was outside the accepted norms of behavior”*³²; y como él mismo afirmó en su día *“my work is about seeing – seeing things like they haven’t been seen before”*³³

III. 13. George Dureau

La fotografía comenzó siendo una herramienta para la preparación de la obra pictórica de **GEORGE DUREAU**³⁴ para, enseguida, cobrar su propia independencia ofreciendo al artista un medio de expresión donde supo encontrar un lenguaje propio a través de su personal aproximación a la figura masculina. Base de inspiración para artistas como Mapplethorpe, los retratos de

³² MARSHALL, Richard: *Robert Mapplethorpe*. Whitney Museum of American Art. Nueva York, 1988, p. 14. [*“dentro de la población homosexual, florecieron varios sustratos y con ellos un incremento de bares y clubes que facilitaban un lugar para sus distintos intereses. El grupo identificado como sadomasoquista representaba tanto un tipo de comportamiento sexual como un estilo o actitud adoptados – a menudo asociados con un tema legítimo, previamente sin explorar y casi obligado de tratar por él. Se aproximó a él no como mirón si no como defensor, queriendo inculcar a través de sus fotografías la dignidad y la belleza de un tema que se salía de las aceptadas normas de comportamiento”*]

³³ Citado por Richard Howard en MARSHALL, Richard: *Robert Mapplethorpe*. Whitney Museum of American Art. Nueva York, 1988, p. 152 [*“mi trabajo versa sobre ver – ver las cosas como nunca antes han sido vistas”*]

³⁴ Para un estudio pormenorizado de la obra de George Dureau (1930) puede consultarse: CHESTER, Mark: *George Dureau. Photographer*. Drummer no 93. 1986. DUREAU, George: *George Dureau*. GMP. Londres, 1985.

hombres de extraordinaria perfección física se mezclan en su producción con las imágenes de hombres que presentan algún tipo de anomalía física: amputaciones, enanismo, miembros deformados, prótesis, etc. a los que retrata de igual modo que hiciera Diego Velázquez en la Corte del siglo XVII con los enanos, es decir, destacando su individualidad, vulnerabilidad, gravedad y dignidad. Dureau elige, así, a unos hombres que se escapan de los cánones tradicionales de belleza como objeto de su producción para situarlos al mismo nivel que los modelos de otros fotógrafos y ofreciéndolos como seres tan deseables como los demás: *“In contrast to Mapplethorpe, who physically removes the model from the viewer and creates a superior, desirable and alien image, Dureau keeps the deformed man a sexual being, just as we are. We are freed from our materiality. Dureau answers our questions on taste and intention of the image with a counterquestion: who gives us the right to turn away from him and his models?”*³⁵



Fig. 248: **George Dureau.** *Wiber Hines.* 1977



Fig. 249: **George Dureau.** *Leonard Frazer.* 1977

³⁵ WEIERMAIR, Peter: *op. cit.*, p. 26. [*“En contraste con Mapplethorpe, quien aparta físicamente al modelo del espectador y crea una imagen superior, extraña y deseable, Dureau mantiene al hombre deforme como ser sexual, como somos nosotros. Nos libera de nuestra materialidad. Dureau responde a nuestras preguntas sobre el gusto y la intención de la imagen con una contrapregunta: ¿quién nos da derecho a alejarnos de él y sus modelos?”*]

Para acentuar su interpretación de la figura masculina, los retratos de Dureau presentan una unidad formal en la utilización del estudio con fondos neutros que acerca a sus modelos a las figuras clásicas y concentran la atención en el sujeto, el cual presenta una turbadora presencia al buscar la complicidad del espectador al dirigir su mirada al objetivo a modo de desafío estableciendo una conexión con éste buscando la empatía que desvíe la atención de su minusvalía y podamos apreciarlos en su vulnerabilidad y complejidad.

Sus fotografías son, por tanto, una interesante aproximación a la figura masculina en los que se ponen en entredicho los valores establecidos para buscar una nueva escala en la que se redefinan los límites entre el dolor y el placer, lo bello y feo, lo sensual y lo grotesco, lo que parece formar parte de la idiosincrasia de la ciudad natal de Dureau, Nueva Orleans, donde estos conceptos se desdibujan.

III. 14. David Wojnarowicz

Para algunos críticos la obra de **DAVID WOJNAROWICZ**³⁶ puede ser calificada de poesía visual resultado de uno de los creadores más potentes de su generación. Artista multidisciplinar que combinó la pintura, los textos, el collage, el cómic o la fotografía, fue un gran provocador cuya inspiración provenía de su propia experiencia vital, marcada por una infancia difícil y una no menos ardua madurez en la que se vio obligado a vivir como un vagabundo.

³⁶ Para un estudio pormenorizado en la obra de David Wojnarowicz (1954-1992) puede consultarse: CAMERON, Dan: *Fever: the art of David Wojnarowicz*. Rizzoli, 1998
CARR, Cynthia: *Fire in the belly: the life and times of David Wojnarowicz*. Bloomsbury. 2012.
LOTRINGER, Sylvère: *David Wojnarowicz: a definitive history of five or six years on the Lower East Side*. Semiotext. 2006.
SCHOLDER, Amy: *In the shadow of the American Dream: the diaries of David Wojnarowicz*. Grover Press. 2000.
WOJNAROWICZ, David: *Close to the knives: a memoir of disintegration*. Vintage. 1991.
--- *Brush fires in the social landscape*. Aperture. 1995
--- *Vertigo verite: 7 miles a second*. DC Comics. 1996.
--- *The waterfront journals*. Grove/Atlantic. 1997.

Fue capaz de desarrollar un vocabulario propio cuyo significado provenía de las combinaciones de elementos que se alzan como arma rebelde y contestataria de la sociedad en la que le tocó vivir. Artista muy influenciado por el SIDA, enfermedad que incluso le fue diagnosticada, su obra se radicalizó enfatizando el papel del artista como figura pública en el que la inminente desaparición está presente.



Fig. 250: **David Wojnarowicz.** *Kissing* de la serie *Rimbaud en Nueva York* Frazer. 1979

En referencia a su difícil vida, realizó muchas fotografías de contenido sexual y, en especial una serie titulada *Arthur Rimbaud en Nueva York* que utilizaba como modelo a su amante Brian Butterick en distintos escenarios y distintas actitudes siempre cubierto por una careta de cartón con el rostro del poeta. El propósito era trasladar al escritor de la Francia del XIX al Nueva York contemporáneo para experimentar muchas de las obsesiones de Wojnarowicz: se prostituye por dinero en Times Square, busca sexo fortuito en los muelles o se droga. Para él “*Rimbaud was a model of how to turn his sense of uprootedness and marginality into art, how to convert the abject into an apocalyptic vision, what Rimbaud called “a season in hell”*. Wojnarowicz was drawn to Rimbaud’s proclamation “*I am degrading myself as much as possible. Why? I want to be a poet, and I am working to make myself a seer ... It is a question of reaching the unknown by the derangement of all the*

senses”³⁷. Así, Wojnarowicz nos muestra como la entrega al hedonismo no tiene porqué ser una experiencia placentera sino que conlleva también el vacío.

La imagen de la personificación de Rimbaud mientras mantiene relaciones sexuales (*Figura 250*) enlaza con las imágenes pornográficas que el artista utilizó para sus obras en más de una ocasión, pero también, la presencia del “rostro” inmutable del poeta en un acto tan íntimo es una muestra de exhibicionismo militante y de rebelión ante la impotencia que le causan las normas sociales. Wojnarowicz es un artista que huye del erotismo *per se* pero que se adentra en el terreno de la sexualidad masculina, reivindicándola y rebelándose ante la hipocresía y los ataques que le impiden vivirla en libertad.

III. 15. Mark Morrisroe

Artista experimental y multidisciplinar, perteneciente a la llamada Escuela de Boston, **MARK MORRISROE**³⁸ mostró interés en retratar la marginalidad de la gran ciudad a través de sus fotografías sobre la prostitución masculina y la enfermedad³⁹. Fue un fotógrafo que utilizó distintas técnicas para explorar el lenguaje de la fotografía, por lo que muchas de sus imágenes están manipuladas, presentan mensajes añadidos o fotomontajes aunque se centran en el retrato y, sobre todo, en el autorretrato. La temática principal en la obra

³⁷ WEINBERG; Jonathan: *Male desire. The homoerotic in American art*. Harry N. Abrams. Nueva York, 2004, p. 167. [*Rimbaud era un modelo de como transformar su sentido del desarraigo y la marginalidad en arte, como convertir lo abyecto en visión apocalíptica, lo que Rimbaud denominó ‘una temporada en el infierno’. Wojnarowicz se sentía atraído por la proclama de Rimbaud ‘Me degrado todo lo que puedo. ¿Por qué? Quiero ser un poeta y trabajo para convertirme en un vidente Es una cuestión de alcanzar lo desconocido por el trastorno de los sentidos’*]

³⁸ Para un estudio pormenorizado de la obra de Mark Morrisroe (1959-1989) puede consultarse:
JOSELIT, David: *Mark Morrisroe’s photographic masquerade* en BRIGHT, Deborah (ed.): *The passionate camera: photography and bodies of Desire*. Routhledge. Nueva York, 1998.

³⁹ El artista ejerció la prostitución a los quince años adoptando el nombre de Mark Dirt y fue herido de bala en la espalda por uno de sus clientes, lo que tuvo una gran influencia en su obra. Víctima del SIDA, se autoretrató en las distintas fases de la enfermedad documentando su deterioro físico.

de Morrisroe es la autobiografía y, por tanto, si no es él el sujeto retratado, son sus amigos y amantes quienes aportan ese elemento que complementa su biografía en un ejercicio de autoafirmación que se convierte en característica fundamental de su creación. En estos autorretratos, el artista intentó socavar las construcciones binarias en torno a la identidad sexual (reducidas a la dualidad masculino/femenino, heterosexual/homosexual) a través de imágenes que cuestionan las convenciones y los límites establecidos en una especie de juego iconográfico que desafía cualquier tipo de conjetura.



Fig. 251: **Mark Morrisroe.** *Autorretrato romando una ducha.* 1980

Su obra se caracteriza por un marcado realismo que no huye de lo escabroso ni de la marginalidad, contextos que le eran muy familiares y cotidianos y que Morrisroe añade a su lenguaje creativo. Por ello, su aproximación a la figura masculina carece de la exaltación de la belleza propia de otros artistas interesados en destacar la admiración que sienten por la perfección de las formas anatómicas de sus sujetos y prefiere la fotografía sin artificio (aparente), directa, cruda y desnuda de elementos externos. A Morrisroe le interesa lo esencial de la imagen y, por ello, también, se impuso el reto de encontrar la verdad a través de unas imágenes íntimas donde la barrera entre la vida y el arte quedan desdibujadas. En sus imágenes el sujeto aparece de manera sencilla, a modo de instantánea amateur con la peculiaridad que parecemos interrumpir momentos de intimidad normalmente no retratados en

los que se nos da la bienvenida a través del establecimiento de una conexión con la mirada que nos convierte en testigos privilegiados de la sencilla intimidad que reflejan. Y es en esta “invasión” donde Morrisroe establece los parámetros del homoerotismo de sus imágenes: la fácil identificación con el sujeto retratado.

III. 16. Herb Ritts

Uno de los máximos exponentes de la fotografía de finales del siglo XX, la obra de **HERB RITTS**⁴⁰ presenta un tratamiento exquisito de la composición en unas creaciones donde se mezclan las convenciones propias de los géneros para ofrecer retratos con el impacto de la publicidad o desnudos que beben de la elegancia del retrato. Su estilo es un compendio de temas utilizando siempre un extraordinario dominio de la técnica y un fabuloso sentido de la iluminación, que le permiten ofrecer un acabado perfecto como complemento a la perfección física que retrata. “*Ritts has a creative eye that is drawn to clean, pure line and strong simple forms. The balance and order of classical style are often apparent in his work. This preference for spare, elegant compositions is complicated and enriched by Ritts appreciation of mysterious or whimsical elements*”⁴¹.

⁴⁰ Para un estudio pormenorizado de la obra de Herb Ritts (1952-2002) puede consultarse: CHURCHWARD, Charles: *Herb Ritts: the golden hour. A Photographer's life and his world*. Rizzoli. Nueva York, 2010.

MARTINEAU, Paul y CRUMP, James: *Herb Ritts, L.A. Style*. Paul Getty Museum. Los Angeles, 2012.

RITTS, Herb: *Men/Women*. Twim Palms. Santa Fe, 1989.

--- *Duo. Herb Ritts photographs Bob Paris and Rod Jackson*. Twin Palms. Santa Fe, 1991

--- *Notorious*. Bullfinch Press. Boston, 1992.

--- *Africa*. Bullfinch Press. Boston, 1994

--- *Work*. Bullfinch Press. Boston, 1996.

⁴¹ FAIRBROTHER, Trevor en RITTS, Herb: *Work*. Bullfinch Press. Boston, 1996, p. 402. [“*Ritts tiene un ojo creativo que le lleva a una línea limpia y pura y formas simples muy de gran fuerza. El equilibrio y el orden del estilo clásico a menudo están presentes en su trabajo. Esta preferencia por las composiciones elegantes y libres se complican y enriquecen con Ritts en su apreciación de elementos caprichosos y misteriosos*”]

Ritts es el fotógrafo de lo bello, de la gente guapa, de los cuerpos perfectos. Es el artista que mejor ha reflejado el espíritu californiano de los años noventa en unas imágenes llenas de frescura que transmiten un sentimiento de libertad y de apertura de un estado donde el sol y el océano facilitan el culto a un cuerpo sensual y sano. Intenta poner en imágenes un mundo donde no existe la enfermedad, donde lo feo no tiene cabida, en contraposición a los lenguajes reivindicativos de muchos de sus contemporáneos. A lo largo de su carrera, además, tuvo el privilegio de retratar a las celebridades más destacadas del mundo del espectáculo, en unos retratos que se alejan de la interpretación clásica del mismo: *“Herb not only created an idealized portrait that radiates glamour, he also gave us a truthful interpretation behind the surface and into the soul of the sitter”*⁴²



Fig. 252: **Herb Ritts.** *Jump.* 1987

Pero si hay algo que caracteriza la obra de este fotógrafo californiano es su tratamiento de la figura humana, tanto femenina como masculina. En su interés por el estudio de las texturas, Ritts pone especial cuidado en transmitir

⁴² FAHEY, David en CHURCHWARD, Charles: *Herb Ritts: the golden hour. A Photographer's life and his world.* Rizzoli. Nueva York, 2010, p. 17 [*“Herb no solo creó un retrato idealizado que irradia glamour, también nos dio una interpretación veraz más allá de la superficie y dentro del alma del modelo”*]

la calidad de la piel y conseguir que los modelos cobren vida ante la contemplación de su imagen. Sin embargo, aún siendo la ejecución de sus imágenes muy precisa, presenta a la vez una cierta frialdad al servicio de las elegantes y equilibradas composiciones. Esa frialdad o falta de sentimiento es una respuesta al espíritu de los noventa, con el encumbramiento de los modelos a la categoría de celebridades inalcanzables que personifican perfectamente la imagen de un mundo que se aparta conscientemente del estigma del SIDA: son cuerpos para contemplar y disfrutar en la distancia que marca su propia inaccesibilidad, cuerpos “no contaminados” por virus que se mantienen a salvo de contagio dado que el erotismo que presentan radica en el tratamiento de su figura nunca en las actitudes que presentan (rara vez sus modelos se presentan involucrados en relaciones) *“while devoting many pictures to power-packed male bodies, he generally shows his men in situations that suggest gentleness rather than aggression”*⁴³

En su afán por utilizar el cuerpo del hombre como objeto, aprovechando el interés suscitado por la sensualidad de personajes conocidos y el nuevo status adquirido por algunos modelos como Tony Ward o Markus Schenkenberg, popularizó los desnudos en sus fotografías de moda y contribuyó enormemente a desdibujar los límites del homoerotismo, sacándolo de los circuitos habituales para convertirlo en elemento común de la fotografía de consumo. Ritts tenía cualidades especiales para poner su estilo clasicista al servicio de unas imágenes donde el cuerpo adquiere una dimensión protagónica que traduce los sueños y deseos de la sociedad de fin de siglo ansiosa de modelos en los que mirarse: *“Ritts particular strength was his ability to analyze the male body from a variety of angles and create compositions that abstracted*

⁴³ FAIRBROTHER, Trevor en RITTS, Herb: *Work*. Bullfinch Press. Boston, 1996, p. 403 [“aunque dedicó muchas fotografías de cuerpos masculinos poderosos generalmente mostró a sus hombres es situaciones que sugieren suavidad mas que agresividad”]

the male physique in ways that communicate strength and poise”⁴⁴

Una de las grandes cualidades de Ritts fue además, el ser capaz de crear imágenes de aparente sencillez con una gran carga homoerótica, como ocurre con “*Jump*” (Figura 252) en la que concentra la composición en la zona genital de los cuatro modelos, en una imagen descontextualizada pero que adquiere una gran carga homoerótica al estar tres de los modelos completamente desnudos, mientras que el cuarto mantiene su ropa interior, obteniendo un efecto similar al de las hojas de parra de las primeras fotografías de desnudos masculinos. Esta sencillez se muestra también en la aparente casualidad de sus instantáneas en las que sus líneas equilibradas, su composición elegante y el contraste clásico de luces y sombras se ponen al servicio de toda una iconografía homoerótica moderna, como ocurre con “*Fred con neumáticos*” (Figura 253) en la que retrata a un trabajador de un taller mecánico como insignia de una masculinidad soñada, un retorno a la idea del hombre de antes, a la masculinidad perdida adaptada a los nuevos tiempos.



Fig. 253: **Herb Ritts**. *Fred con neumáticos*. 1984

⁴⁴ MARTINEAU, Paul y CRUMP, James: *Herb Ritts, L.A. Style*. Paul Getty Museum. Los Angeles, 2012, p. 4 [“el particular valor de Ritts fue su habilidad para analizar la forma del cuerpo del hombre desde una variedad de ángulos y crear composiciones que abstraían el físico masculino en formas que comunican fuerza y equilibrio”]

El impacto de su trabajo y la repercusión de sus imágenes fue tan importante que sus éstas fueron extremadamente populares creando un estilo que ha servido de base para una gran mayoría de artistas que han seguido su estela sin llegar, en ningún caso, a la maestría de Ritts.

III. 17. Bruce Weber

Del mismo modo que la obra de Ritts, las imágenes de **BRUCE WEBER**⁴⁵ son las más representativas del acercamiento del homoerotismo al gran público al integrarlo en sus icónicas campañas publicitarias para grandes diseñadores como Calvin Klein (*Figura 210*) o Ralph Lauren en las que pretende vender no solo el producto de la marca sino también una actitud, una aspiración, un sueño y una forma de vivir. Sus fotografías son la plasmación de un ideal: la del joven americano símbolo de una masculinidad idealizada donde la perfección física implica una vida feliz, saludable, hedonista, llena de comodidades, una Arcadia idílica como personificación de la sociedad americana de los noventa y en las que se puede encontrar una lectura más allá de la admiración que él siente por estos sujetos: “*Sometimes people see these photographs as being very sexual*”⁴⁶.

⁴⁵ Para un estudio pormenorizado de Bruce Weber (1946) puede consultarse:
CHEIM, John: *Bruce Weber*. Mosel. París, 1989.
LEVAS, Dimitri: *All American*. Little Bear Press. Nueva York, 2001.
SULLIVAN, Constance y WEILEY, Susan: *Hotel room with a view. Photographs by Bruce Weber*. Smithsonian Institution Press. Washington, 1992.
WEBER, Bruce: *The Andy book*. Doeisha co. Tokio, 1987.
--- *Gentle Giants*. Bullfinch Press. Londres, 1994.
--- *Bruce Weber*. Twelve Tress. Los Angeles, 1983.
--- *O Rio de Janeiro*. Alfred A. Knopf. Nueva York, 1986.
--- *The emerging figure*. Norton Gallery of Art. West Palm Beach, 1986
--- *The sun and the shade*. Norton Gallery of Art. West Pallm Beach, 1983.

⁴⁶ SULLIVAN, Constance y WEILEY, Susan: *Hotel room with a view. Photographs by Bruce Weber*. Smithsonian Institution Press. Washington, 1992, p. 8. [“A veces la gente ve estas fotografías como muy sexuales”]

Sus imágenes están llenas de jóvenes atléticos donde el sujeto no participa activamente en la seducción pero se deja examinar exponiéndose a la visión del espectador al que ofrece su escultural figura para ser admirado en su hermosura, fuerza y perfección. Weber ofrece una visión que se recrea en el culto al cuerpo, no solo el que llevan a cabo los modelos retratados sino en la invitación que ofrece al espectador para disfrutar en la contemplación de unos deportistas a los que no parece costarle ningún esfuerzo llevar a cabo la actividad deportiva y que se muestran de una manera prácticamente inédita hasta entonces: *“Not only do I want women to be able to look at men in photographs and have a great appreciation for them, but I also want men to be a little bit more open about looking at another man in a photograph and respecting him as he would a film actor on screen, or sculpture in a museum. Our society is very repressed about men in photographs”*⁴⁷. Sus creaciones son una gran aportación a la construcción de la masculinidad contemporánea lo que le ha llevado a ser comparado (muchas veces peyorativamente) con la labor de Leni Riefenstahl, sobre todo en su tendencia a retratar a hombres de raza caucásica próximos al ideal grecolatino que deja de lado la diversidad racial norteamericana.



Fig. 254: **Bruce Weber**. 2004

⁴⁷ *Ibid.* [*“No solo quiero que las mujeres puedan mirar a los hombres en las fotografías y apreciarlos grandemente sino que también quiero que los hombres sean un poco mas abiertos a la hora de mirar a otros hombres en una fotografía y respetarlo como lo haría hacia un actor en la pantalla o una escultura en un museo. Nuestra sociedad está muy reprimida con respecto a los hombres en fotografías”*].

Son imágenes donde no hay ironía, en ellas solo hay una mirada de admiración, identificación y expresión del deseo. *“I had an enormous fantasy life and really wanted to be as athletic or as handsome or as muscular as the people in my pictures”*⁴⁸ a través del retrato de escenas de intimidad entre hombres en un ambiente donde se sienten cómodos para actuar sin prejuicios y finalmente *“liberating the male body from America’s cultural closet”*⁴⁹ abriendo camino a una nueva generación de fotógrafos *“who have learned to make pictures that exploit our willingness to be taken in by the ambiguous, mysterious, narratively suggestive, and erotically charged”*⁵⁰.



Fig. 255: **Bruce Weber.** 2003

Desde el inicio de su carrera, Weber estableció un nuevo orden en la fotografía publicitaria utilizando al hombre de la manera en que hasta entonces había sido utilizada la mujer: objeto de deseo que concentra la atracción gracias a un erotismo sugerido y sugerente que Weber supo utilizar como marca de identidad en unos años en que la sociedad americana quiso mirarse en las imágenes de Weber como el mejor espejo donde reflejarse.

⁴⁸ GROSS, Michael: *Bruce Weber, Camera Camaleón*. Vanity Fair. Junio 1986, p. 49. [*“Tenía una enorme vida de fantasía y realmente quería ser tan atlético o tan guapo o tan musculoso como la gente en mis fotos”*]

⁴⁹ ROOT, Douglas: *Bruce Weber breaking old rules and new ground*. Pittsburg Press. Pittsburg, 1989, p. 8 [*“sacar el cuerpo masculino del armario cultural americano”*]

⁵⁰ ELLENZWEIG, Allen: *op. cit.*, p. 167 [*“han aprendido a hacer fotografías que explotan nuestra capacidad para ser invadidos por lo ambiguo, lo misterioso”*]

III. 18. Tom Bianchi

Una de las figuras más prolíficas de la fotografía homoerótica norteamericana es **TOM BIANCHI**⁵¹, antiguo abogado interesado en el arte que comenzó a mediados de los años 70 a tomar instantáneas en la playa de Fire Island en el estado de Nueva York con una Polaroid, lugar asiduo de los homosexuales norteamericanos donde disfrutaban de las nuevas libertades adquiridas al principio de la década. En estas fotografías Bianchi documenta la alegría de los veranos en libertad, la euforia del momento exaltando la belleza de los cuerpos jóvenes en trajes de baño (*Figura 256*). Estas fotografías, en su conjunto, se alzan como un perfecto estudio de la vida gay de los setenta y su valor artístico está en la aproximación que Bianchi realizó al cuerpo masculino en todo su esplendor. Son imágenes que retratan a un colectivo exultante donde la diversidad de tipos ofrecen un magnífico estudio de la masculinidad de la época.



Fig. 256: **Tom Bianchi**. *Pines, Fire Island*. 1977

⁵¹ Para un estudio pormenorizado de la obra de Tom Bianchi (1945) puede consultarse: BIANCHI, Tom: *Out of the studio*. St. Martin's Press. Nueva York, 1992.

--- *Extraordinary friends*. St. Martin's Press. Nueva York, 1993

--- *Bob & Rob*. St Martin's Press. Nueva York, 1996.

--- *In the studio*. St. Martin's Press. Nueva York, 1997.

--- *On the couch*. Bruno Gmunder Verlag. Berlin, 2007.

--- *Erotic triggers: what turn us on*. Bruno Gmunder Verlag. Berlin, 2010.

--- *Fine art sex*. Bruno Gmunder Verlag. Berlin, 2011.

Sin embargo, no es hasta veinte años más tarde que su carrera como fotógrafo profesional realmente arranca. A partir de la publicación de *Out of the studio* en 1996, Bianchi se convierte en un referente de la nueva imaginería homoerótica que intenta superar las convenciones propias del desnudo masculino. A través de las imágenes de un grupo de hombres que aprovechan la intimidad de una reunión en la piscina, Bianchi realiza un canto a las relaciones entre hombres. De alguna manera retoma la idea clásica de los ambientes homosociales de Sutcliffe o Whitman donde el hombre puede dar rienda suelta a su propio yo en ausencia de la mujer y, así, estas fotografías son una celebración de los lazos que se crean entre hombres, la camaradería que invita al juego, la falta de miedo a tocarse, abrazarse, a disfrutar del agua y el sol al desnudo compartiendo la perfección de sus anatomías de una manera despreocupada. *“The pool party looks like the before and after of a sex fantasy scene. But the comradeship goes deeper, luxuriating in a dialogue of action and repose, and alfresco version of Plato’s Symposium. And always the figure at play, never having lost the friskiness of boys, even as they exalt in being a men at last”*⁵².

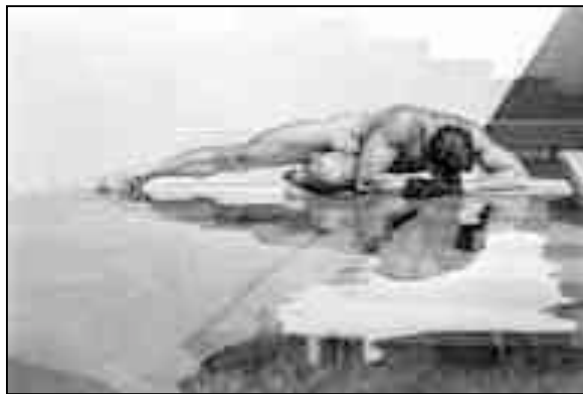


Fig. 257: **Tom Bianchi.**
Narciso, 1997

A partir de esta publicación, Bianchi ha continuado realizando toda una colección de instantáneas donde sabe captar el instante de manera espontánea a

⁵² BIANCHI, Tom: *Out of the studio*. St. Martin’s Press. Nueva York, 1992, p. 7 [“La fiesta en la piscina parece el antes y el después de una fantasía sexual. Pero la camaradería llega más al fondo deleitándose en un diálogo de acción y reposo, una versión ‘al fresco’ del Simposio de Platón. Y siempre la figura en juego, sin perder nunca el jugueteo de los niños incluso si exaltan ser finalmente hombres”].

la vez de la energía liberada en la actividad exclusivamente masculina no exenta de momentos de ternura e intimidad. En ocasiones, aprovecha también para revisitar alguno de los mitos propios del homoerotismo como Narciso (*Figura 257*) una imagen que sintetiza muy bien el trabajo de Bianchi, la de la del hombre que admira a su igual en un ejercicio de autocontemplación.

III. 19. Pierre et Gilles

Poseedores de un personalísimo estilo que hace que sus fotografías sean fácilmente identificables, los franceses **PIERRE ET GILLES**⁵³ utilizan el medio fotográfico para plasmar todo aquello que les gusta y que forma parte de su mundo cotidiano “*our pictures are like us, they are our life and tell of the people we meet, our friendships, our love affairs and our dreams*”⁵⁴ en donde tienen cabida elementos tan dispares como el fotomatón, la mitología hindú, el pop, la iconografía religiosa o las celebridades en donde la realidad se mezcla con el artificio. Como ellos mismos declararon en su día “*everything is connected with everything else: life, images, work, travel, songs – we inseparably linked with it all*”⁵⁵ y de esta manera, ellos recrean un mundo mejor, más abierto y tolerante, “*an imaginary world parallel to the one that*

⁵³ Para un estudio pormenorizado de la obra de Pierre et Gilles (1950 y 1953) puede consultarse: ARDENNE, Paul: *Pierre et Gilles: Double Je*. Taschen. Colonia, 2007.

CAMERON, Dan: *Pierre et Gilles*. Merrell Holberton. 2000.

CURRIE, Nicholas: *Pierre et Gilles*. Taschen. Colonia, 1993

DE LA TORRIENTE, Eugenia: *Pierre et Gilles. Utopía erótica*. El País Semanal. Madrid. 20 de Junio de 2007.

MARCADE, Bernard y CAMERON, Dan: *Pierre et Gilles, l'ouvre complet*. Taschen. Colonia, 1997.

SAUVADET, Anne: *Pierre et Gilles: Sailors & sea*. Taschen. Colonia, 2008.

⁵⁴ CURRIE, Nicholas: *Pierre et Gilles*. Taschen. Colonia, 1993, p. 42 [“*Nuestras fotos son como nosotros, son nuestra vida y hablan de la gente que conocemos, nuestros amigos, nuestras aventuras amorosas y nuestros sueños*”]

⁵⁵ *Ibid*, p. 13 [“*todo está conectado con todo lo demás: la vida, las imágenes, el trabajo, los viajes, las canciones – nosotros lo enlazamos todo inseparablemente*”]

already exists”⁵⁶. El crítico Paul Ardenne calificó como “una soberbia declaración de amor a favor del humanismo que nos pide que olvidemos nuestra angustiada concepción de la humanidad y nos permitamos imaginar otra: una en la que los feos se han convertido en guapos, donde el martirio sucede sin dolor, donde el horror es soportable, si no bello, donde la muerte no mata. En una palabra, donde el amor reina supremo”⁵⁷ y, ciertamente, Pierre et Gilles, persiguen un modelo de belleza sublime, ideal y extravagante que resalta su aspecto irreal a la vez que alegórico y fugaz.



Fig. 258: **Pierre et Gilles**. *Sebastian del mar*. Laurent, 1994

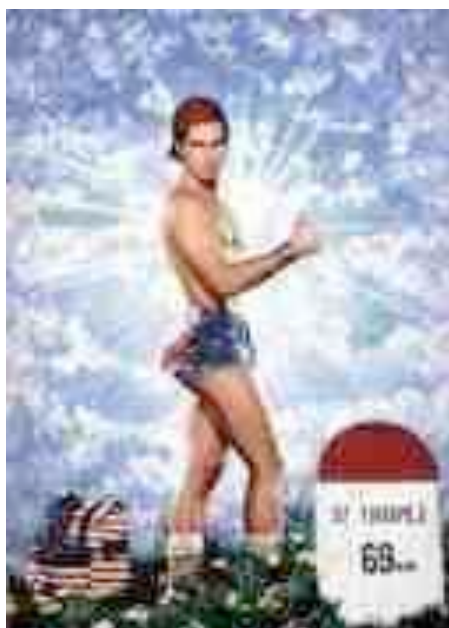


Fig. 259: **Pierre et Gilles**. *El autostopista*. Didier, 1994

Unidos artística y sentimentalmente desde 1976, en su obra encontramos una gran influencia de distintas fuentes, siendo quizás la más llamativa la que reciben de James Bidgood en la recreación de una fantasía construida en un escenario irreal, rico de elementos y cercana al kitsch.

⁵⁶ *Ibid*, p. 38 [“es un mundo imaginario paralelo al que ya existe”]

⁵⁷ DE LA TORRIENTE, Eugenia: *Pierre et Gilles. Utopía erótica*. El País Semanal. Madrid. 20 de Junio de 2007, p. 58.

*“They love the images that surround them, and they make no attempt to call them into question. In this respect at least, their iconographic program is devoid of originality, adhering as it does strictly to the laws of the genre”*⁵⁸. Y de esta forma recogen la tradición fotográfica homoerótica al recrear muchos de los temas propios de este: la iconografía cristiana de mártires donde se mezcla el Eros y el Tanatos, los marineros, los jóvenes efebos, etc., incluso en algunas ocasiones llegan a combinarlos como en la figura 258 del marinero y San Sebastián se funden alzándose como la máxima expresión del icono gay.



Fig. 260: **Pierre et Gilles.**
Enzo. 1992

Los híbridos mundos que construyen para recrear sus fantasías ofrecen toda una serie de tensiones que son constante en sus obras: la fantasía infantil se mezcla con los placeres del sexo y los peligros del mundo de la noche como si de una fábula de hadas se tratara poblada por personajes de delicada belleza. En la figura 260 Enzo parece surgir de una especie de crisálida metamorfoseado en un ejemplar de extraordinaria belleza en una imagen que está a medio camino entre la pureza de un nacimiento y la interrupción de un

⁵⁸ MARCADE, Bernard: *What you see is what you get* en MARCADE, Bernard y CAMERON, Dan: *Pierre et Gilles, l'ouvre complet*. Taschen. Colonia, 1997, p. 10 [*“les encantan las imágenes que les rodean y no hacen ningún esfuerzo por ponerlas en duda. En este sentido, al menos, su programa iconográfico carece de originalidad, adhiriéndose como lo hace estrictamente a las leyes del género”*]

acto impuro en que el mismo joven se encontraba involucrado, siendo su desnudez la prueba evidente de ello. Y en sus distintas series de fotografías podemos encontrar los bosques encantados poblados por seres mágicos, náufragos de belleza efébrica, o adolescentes magrebíes, mediterráneos y asiáticos cuya fuerza radica en una belleza natural, extrañamente, sin artificios. Pierre et Gilles son conscientes del impacto que sus imágenes tienen pero no buscan la provocación gratuita, muy por el contrario, pretenden reconstruir sus fantasías infantiles y adolescentes que, inintencionadamente, desafían las convenciones de representación tanto en las imágenes religiosas como las más abiertamente eróticas y de esta forma sus imágenes se presentan sorprendentes pues siempre contienen elementos inesperados.

III. 20. David LaBe

Más allá de una fotografía propiamente dicha es donde podría encuadrarse la obra de **DAVID LABE** que expande los límites del medio a través de una técnica propia que incluye solarizaciones, coloreado a mano o el dibujo de las siluetas del modelo durante la sobreexposición de la imagen. De esta manera, sus figuras se conforman en el espacio a modo de trazos de luz, como si los modelos emanaran un halo luminoso que les definiera, aún cuando les convierte en seres irreales, etéreos. En sus imágenes el hombre es el objeto de atención poniendo especial énfasis en aquellos elementos que resultan más sugerentes. En *Provincetown* (*Figura 261*) nos muestra lo que parece el preludio de un encuentro que el título sugiere sexual, al ser referencia a una localidad costera en Massachusetts muy popular entre la comunidad gay. La provocativa irrupción de una de las figuras en la habitación y la “espera” en el lecho del otro personaje son otros indicadores de la lectura que ofrece esta imagen en la que la técnica de Labe, eliminando la corporeidad de los personajes, facilita la idea de universalidad. Además, el trazo luminoso de ambos personajes parece querer indicar una unión a través de una conexión

entre iguales más allá de los físico.



Fig. 261: **David Lebe.**
Provincetown. 1980

Lo mismo ocurre con *Underpants*, (Figura 262) la imagen que da todo el protagonismo a la zona genital del modelo por medio de una técnica a medio camino entre el negativo y el trazo luminoso propio de Lebe, que permite sugerir una especie de atracción magnética con el espectador o con la figura que se deja entrever en la esquina inferior de la imagen. La atracción además se hace mayor a los ojos del espectador pues como dicen Ellenzweig “*the glow given off by a pair of man’s cotton briefs makes ever more sexual and supernatural the weighty genital, they hold in place*”⁵⁹.



Fig. 262: **David Lebe.**
Underpants. 1981

⁵⁹ ELLENZWEIG, Allen: *op. cit.*, p. 180[“la luz que emana de un par de calzoncillos de algodón masculinos, hace que los genitales que mantiene en su sitio aparezcan mas sensuales y sobrenaturales”]

III. 21. Rick Castro

Como un revulsivo contra los cánones fotográficos establecidos se presenta el trabajo de **RICK CASTRO**⁶⁰ quien tras trabajar en la guardarropía de editoriales de moda con grandes nombres como Annie Leibowitz o Herb Ritts, decidió aplicar los conocimientos adquiridos al verlos trabajar iniciando una carrera underground que traspasara las restrictivas imposiciones de la industria de la moda y, para ello, Castro adoptó un lenguaje más duro, combinando los desnudos y el fetichismo a modo documental. Su exploración del mundo de la prostitución masculina en Los Ángeles⁶¹ y su interés por las prácticas sexuales extremas le situó entre un círculo de artistas que recogían la idea de aproximarse al hombre como sujeto fotografiable desde un punto de vista de su yo sexual. Lo más interesante de la obra de Castro, es que, a pesar de la temática controvertida, sus imágenes presentan un acabado formal y una ejecución que no corresponden a un fotógrafo con intención de quedar al margen de la industria. Por el contrario, sus imágenes presentan un esteticismo cercano a la fotografía de moda, embelleciendo al sujeto protagonista, en este caso, las prácticas sexuales sadomasoquistas, que, en manos de Castro, adquieren un cierto atractivo. A ello contribuye el uso del blanco y negro que eliminan toda traza de marcas de dolor, elemento fundamental en este tipo de “juegos”, por lo que de alguna manera, glamouriza con su trabajo lo que pretendía servirle como escape al mundo del glamour.

El hombre, en los trabajos de Castro, pretende escapar de las convenciones heterosexuales y de la imagen estereotipada del hombre gay sano

⁶⁰ Para un estudio pormenorizado de la obra de Rick Castro (1958) puede consultarse: CASTRO, Rick: *13 years of bondage: the photography of Rick Castro*. Fluxion Editions. Los Angeles, 2004.

⁶¹ Castro llegó a co-dirigir la película *Hustler White* junto a Bruce LaBruce en 1996 sobre el mundo del sexo en esta ciudad haciendo especial hincapié en las prácticas sadomasoquistas y el comercio del sexo.

que sigue unas pautas de comportamiento muy similares a las del hombre homosexual. Castro prefiere sacar a la luz la imagen del lado oscuro, centrarse en los deseos inconfesables que permiten la libertad de escapar de los convencionalismos a los que la sociedad actual nos tiene sometidos y, a la vez, servir, una imaginaria a aquellos espectadores que viven una sexualidad de manera más libre y que pueden sentirse atraídos o identificados con este tipo de practicas sadomasoquistas. Castro rechaza la demonización del sexo a causa del SIDA y reacciona ante la represión sexual que invade su país por medio de una imaginaria reivindicadora de una sexual mas rica y diversa. Además dota a sus imágenes de inteligente ironía y humor como parte de la psique del sexo restándole el dramatismo que suele acompañar a estas prácticas sexuales en la creencia popular.



Fig. 263: Rick Castro. 2004

III. 22. Ruvén Afanador

Las tradiciones populares españolas más arraigadas son las protagonistas de la obra del artista colombiano **RUVEN AFANADOR**⁶² con la peculiaridad

⁶² Para un estudio pormenorizado de la obra de Ruven Afanador (1972) puede consultarse: AFANADOR, Ruven: *Mil besos*. Rizzoli. Milán. 2009.

--- *Sombra*. Merrel. Londres. 2004. --- *Torero*. Stemmler. Zurich. 2003.

de ofrecer una visión completamente nueva de un universo excesivamente retratado y que difícilmente escapa del estereotipo. Influenciado por los rituales y el folclor propios de su ciudad de origen, su obra se acerca audazmente y con cierta irreverencia a ciertas imágenes muy poderosas cargadas de un gran significado al que Afanador sabe poner en tela de juicio.



Figs. 264 y 265: **Ruven Afanador.** *Torero.* 2003

El mejor ejemplo de ello fue la colección de imágenes que dedicó al mundo del toreo, donde la atención se centraba en la figura de los matadores en lugar de la fiesta en sí. Afanador es capaz de retratar a los toreros con una inédita carga homoerótica de doble sentido: por un lado, por lo que tiene el mundo del toro de cerrado círculo masculino, donde hay poca o ninguna cabida para las mujeres. Por el otro, por dotar de una reveladora carga sexual a sus modelos por medio de una aproximación insólita. Este conjunto de fotografías muestran la dualidad del mundo del toro: el placer y el dolor, la belleza del arte de Cúchares y el horror de la muerte, con un exquisito sentido de la estética que le hace buscar el doble también contraviniendo la carga que la imagen que el torero tiene tradicionalmente (la del hombre como modelo de masculinidad)

para convertirlo en un hombre efebo, que se presenta como la versión masculina de una joven Lolita. Sus jóvenes modelos resaltan sus atributos sexuales, forzando las poses (*Figura 264*), dejando adivinar la parte de su anatomía no revelada y, sobre todo, siendo fotografiados con el mismo tratamiento en que lo serían para una revista erótica (*Figura 265*). Los jóvenes toreros se muestran en el momento antes de la corrida, un momento íntimo, donde se produce la ceremonia de vestirse de luces y donde la intimidad del círculo masculino que rodea al matador se eleva al máximo.



Fig. 266: **Ruven Afanador**. *Sombra*. 2004

En su trabajo, la sensualidad es protagonista. A través de su acercamiento a la dualidad de la imagen, se interesa por desafiar las convenciones de género, inclinándose por modelos andróginos que invitan a la confusión de géneros. Afanador, además, replantea los límites de la masculinidad a través de la androginia y la ejecución de fotografías que recurren al clasicismo de la pose y a la complicidad del modelo para crear poderosas imágenes donde el cuerpo desnudo del hombre se ofrece como si fuera una mujer (*Figura 266*), imitando sus genitales y sus poses tradicionales, jugando al equívoco y permitiendo su entrada en las fantasías masculinas

III. 23. Youssef Nabil

Formado en París y Nueva York, el fotógrafo egipcio **YOUSSEF NABIL**⁶³ ve la realidad a través del filtro del cine, como si se tratara de la visión de una constante película y para dar este aire de película antigua de la edad dorada del cine egipcio, Nabil ha desarrollado una técnica de pintado a mano que evoca una sensación de nostalgia por un tipo de cine y una serie de imágenes que formaron la iconografía de sus fantasías infantiles. Influenciado por la fotografía de Hashem el Madani, retratista libanés que desarrolló su carrera en los años centrales del siglo XX, la obra de Nabil también se ve influenciada por la estética kitsch de Pierre et Gilles y la aproximación de éstos al mundo árabe a través de los retratos de jóvenes musulmanes.



Fig. 267: **Youssef Nabil**. *Salim Kechiouche*. 2005

Nabil crea en sus imágenes un mundo de ensueño y una realidad inventada poblada por personajes extravagantes retratados en un entorno que

⁶³ Para un estudio pormenorizado de la obra de Youssef Nabil (1972) puede consultarse: NABIL, Youssef: *Portraits*. The third line. Dubai, 2005.

--- *Portraits/Self portraits*. The third line. Dubai, 2007.

--- *Sleep in my arms*. Autograph. Londres, 2007.

--- *Youssef Nabil*. Poggiali e Forconi. Roma, 2009.

VV. AA.: *The present out of the past millennia: contemporary art out of Egypt*. Kunstmuseum. Bonn, 2007.

ZAYA, Octavio: *Youssef Nabil, I won't let you die*. Hatje Cantz. Ostfildern, 2008.

explota los estereotipos egipcios más arcaicos, con la aparición de elementos como los brocados de ricos materiales o las chilabas típicas del ceremonial musulmán. Esto está estrechamente relacionado con un constante sentimiento de pérdida, evocador de un Egipto soñado que proviene de su trabajo en el extranjero en el que se siente como un exilado. Por ello, su visión de Egipto es un tanto estereotipada, personificada por exóticas odaliscas y bellos jóvenes que parecen compartir ese sentimiento nostálgico (*Figura 267*) que Nabil impregna en sus imágenes.



Fig. 268: **Youseef Nabil.** *Ali in abaya.* 2005



Fig. 269: **Youseef Nabil.** *Dos chilabas.* 2005

Su aproximación a la fotografía pretende poner en tela de juicio las nociones sobre la fotografía en color y las presunciones sobre el tipo de estética asociada al arte y la que se identifica con la cultura popular. Es por ello, que no es de sorprender su concepción del objeto retratado, empleando un sutil erotismo que somete al espectador a una evocación de los tópicos asociados a las culturas árabes respecto a la idea de la masculinidad y las relaciones entre hombres. Como puede observarse en la figura 268 la presencia de un torso desnudo que se deja entrever por medio de la apertura del caftan adquiere una turbadora carga erótica ante un inteligente encuadre consistente en la confluencia de líneas hacia la zona genital, acentuando el efecto erótico por lo que de aliciente de la imaginación es. También es el caso del la figura 269, en la que dos hombres en chilaba abandonan la cachimba (rito social propiamente

masculino) en lo que, sin lugar a dudas, es el preludio de una relación íntima al entrelazar sus piernas desnudas, una muestra más de la sutil y evocadora sugerencia que impregna la fotografía de Youssef Nabil.

III.24. España

En España, a pesar de las libertades adquiridas a partir de la transición y la consolidación democrática, no proliferaron los fotógrafos dedicados de una manera significativa a la fotografía homoerótica. A pesar del boom que disfrutó la fotografía como disciplina artística a partir de los años ochenta, no fueron sino imágenes aisladas las que trataban la figura del hombre objeto como protagonista de las mismas. Sin embargo, existen algunos ejemplos interesantes de artistas que se han adentrado en el campo del homoerotismo de una manera más o menos puntual, como **HERMAN PUIG** artista cubano afincado en España que ha dedicado la mayor parte de su obra al estudio del desnudo masculino. Desde los años 60, comenzó a combinar sus trabajos publicitarios con las imágenes del desnudos, lo que le acarreó serios problemas con las autoridades de la dictadura franquista obligándole a dejar el país hasta la muerte de Franco.



Fig. 270: **Herman Puig**. 1986

En sus fotografías no hay rostros, no le interesa el retrato ya que el artista se siente atraído por una representación del hombre como objeto, concentrando

su objetivo en la parte y no en el todo pues para él, el hombre es un objeto de recreación artística sobre el que hay que detenerse para apreciar la perfección del detalle. Su aproximación al desnudo es casi escultórica, al modo clásico, impregnando cierto dinamismo y deteniéndose en la modulación de todos los atributos que componen unos físicos repletos de belleza.

Una aproximación al hombre como objeto fotografiado es la de **JOSE VILLARUBIA**⁶⁴, fotógrafo formado en los Estados Unidos que ha desarrollado una labor en aquel país que se caracteriza por un gusto a recuperar la estética retro propia de las revistas de culturistas de los años 50. En un estilo muy cercano al kitsch, recupera los códigos y arquetipos clásicos para actualizarlos a través de sus imágenes a todo color a modo de inteligente parodia. Más centrada en el desnudo masculino y el homoerostimo es la obra de **PEDRO USABIAGA**⁶⁵ que comenzó a colaborar durante los años de la Movida madrileña con la revista La Luna de Madrid y otras publicaciones de moda antes de comenzar su labor como retratista de personajes populares y publicar varios libros dedicados a la celebración de la belleza masculina. Usabiaga recoge el testigo de Ritts y Weber para componer una serie de retratos de modelos al modo de los artistas norteamericanos, es decir, con un énfasis en la calidad técnica y la cuidada iluminación para componer imágenes que ser recrean en la sensualidad del cuerpo masculino o que se alzan como instantáneas que capturan la instantes de la fugaz intimidad y complicidad entre los hombres (*Figura 271*).

⁶⁴ Para un estudio pormenorizado de la obra de José Villarrubia (1961) puede consultarse: SPRIGLE, David A.: *Male bonding Vol.2*. Fotofactory. Santa Monica, 1998.

⁶⁵ Para un estudio pormenorizado de la obra de Pedro Usabiaga (1959) puede consultarse: USABIAGA, Pedro: *Bésame mucho*. Bruno Gmunder. Berlin, 1991.
--- *Piel de serpiente*. Editusa. San Sebastián, 1995.

Finalmente, es interesante destacar algunos trabajos de **EDUARDO P.V. RUBAUDONADEU**⁶⁶ cuya labor al frente de la extinta revista Zero entre 1998 y 2010 como editor fotográfico, le permitió realizar una interesante labor como retratista de celebridades de la cultura y el espectáculo sino también desarrollar los temas que ilustraban los artículos de la publicación. Sus imágenes presentan una intensa labor de postproducción con la utilización del PhotoShop para obtener unas fotografías de llamativo color e impacto visual. Si lugar a dudas sus imágenes más conocidas son la sesión de fotos tomadas al popular presentador de televisión, Jesús Vázquez, recreando la pasión de Jesucristo (*figura 271*) en la que establece un paralelismo entre la figura sagrada, el sacrificio y la redención de los pecados con la crucifixión mediática a la que la popular figura de la televisión sufrió al verse envuelto en un escándalo de índole sexual/homosexual. La utilización de Jesús Vázquez como adalid de una libertad sexual maltratada convierten a sus fotografías en unas imágenes cercanas a las que en su día realizara Fred Holland Day con tema similar, en la que la pasión de Jesús, finalmente, adquiriría connotaciones sobre la sexualidad.



Fig. 271: **Pedro Usabiaga**. 2010

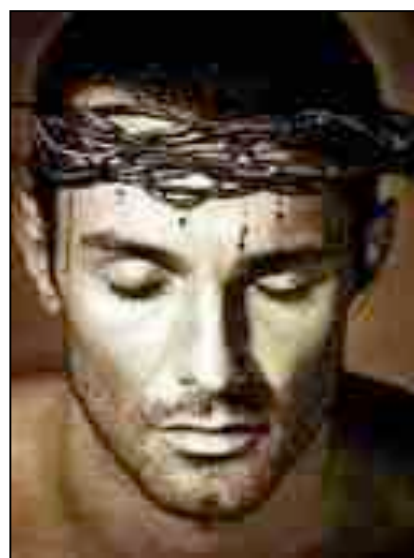


Fig. 272: **Eduardo P.V. Rubaudonadeu**. *La Pasión de Jesús*. 2001

⁶⁶ Para un estudio pormenorizado de la obra de Eduardo P. V. Rubaudonadeu puede consultarse: RUBAUDONADEU, Eduardo P.V.: *I shoot them*. Zero Press. Madrid, 2004.

CONCLUSIONES

Decía Bruce Weber que el propósito detrás de su obra era conseguir que los hombres se abrieran a la hora de contemplar a otros hombres en una fotografía, liberándose de viejos tabúes y admitiendo la atracción que pueden sentir ante una imagen que les sirve de espejo en el que identificarse o con la que encuentran un modelo a seguir. Parece claro que esa ha sido la intención de un gran número de artistas desde los inicios del medio que mostraron, no sin dificultad, su anhelo de emancipación y negación de los discursos dominantes e incuestionables del poder sexual donde la imagen masculina aparecía como un ente firme que no admitía la posibilidad de nuevos significados. La mayoría de estos artistas se vieron obligados a trabajar en la clandestinidad, mantener su obra en secreto, accesible solo en círculos reducidos y debieron dedicar su talento a otros géneros fotográficos más comerciales para poder subsistir. Su incuestionable interés por la expresión del deseo homoerótico les llevó, en la mayoría de los casos, a introducir una aproximación de este signo en su fotografía comercial dado que la parte de su producción que presentaba una clara inclinación hacia el homoerotismo se vio rechazada o menospreciada atendiendo tan solo al objeto de representación primando la valoración moral sobre una valoración artística.

Es por ello, que con esta tesis se ha pretendido recuperar la labor de todos estos artistas que han caído en el olvido de la historiografía artística o son ignorados, aún hoy, en los estudios sobre Fotografía. Se ha realizado, por tanto, una investigación que reivindica no sólo su aportación como artistas, con trabajos de gran calidad e innovadores en muchos casos, sino la influencia que muchos de ellos han ejercido en la obra de creadores posteriores que recogieron su aproximación a la figura humana y su concepción del hombre como objeto retratable. Responde este trabajo, por consiguiente, a la necesidad de rescatar la obra de estos artistas ofreciéndoles el reconocimiento que merecen como creadores que han contribuido a desarrollar no sólo la manera en que nos reflejamos como hombres en una imagen sino en la forma en que

muchos otros artistas como Annie Leibovitz o Mario Testino se han acercado a la figura masculina en sus retratos o editoriales de moda. Además quiere esta tesis servir como punto de arranque para futuros estudios monográficos sobre algunos de los fotógrafos estudiados cuya obra merece un análisis detallado que permita comprender su obra en el contexto artístico en el que se desarrolló. Artistas como Tamatsu Yato o el colectivo PAJAMA, por citar dos ejemplos, fueron artífices de una interesantísima labor creativa que aún no ha sido merecedora de un minucioso estudio que les sitúe en el lugar que les corresponde. Muchas veces este “olvido” ha venido de la mano de la extraordinaria atención que han recibido artistas contemporáneos que han ensombrecido el valor de su labor creativa, pero, casi siempre, ha sido la temática empleada, su interés en acercarse a la figura masculina desde una determinada perspectiva, lo que les ha condenado al ostracismo de los estudios de arte. Por primera vez, además, aparecen reunidos en un mismo texto todos ellos, destacando sus extraordinarias aportaciones y hallazgos fruto de la valentía, la reivindicación y una búsqueda de la innovación, características que han sido compartidas a la hora de afrontar este trabajo.

“La fotografía del deseo homoerótico: signos de construcción de la identidad masculina” ha pretendido, así, convertirse en una llamada de atención ante la intencionada exclusión de una temática que, como se ha visto, ha sido del interés de los creadores no solo desde los inicios de la Fotografía, sino también desde el origen de otras disciplinas artísticas. La moral judeocristiana y su incansable condena a la homosexualidad ha ejercido una drástica y fatal influencia eliminando y rechazando cualquier atisbo de la misma. De este modo, los estudios que se han realizado a lo largo de décadas dedicados a la Fotografía han ignorado la presencia del elemento homoerótico como objeto central de la concepción de una obra, desviando la atención hacia otros el elementos de las imágenes. Además, en la mayoría de ocasiones, cuando se han tratado temas como el desnudo o el erotismo en el arte, la figura femenina ha acaparado toda la atención dejando de lado la figura masculina

como si ésta careciera de todo interés o no existiesen los suficientes ejemplos como para equipararse a sus homólogos femeninos. El rechazo de esta temática, como se ha constatado, ha sido producto del miedo a reconocer el potencial erótico del hombre, al negársele por un lado la capacidad de deleite a la mujer espectadora y, por otro lado a la incapacidad de muchos hombres para reconocer la belleza en su igual por miedo a un cuestionamiento de su sexualidad.

Así, se ha corroborado la existencia de una dominación simbólica a través de las imágenes: por un lado al “eliminar” la existencia de todas aquellas que fueran sospechosas de contener elementos peligrosos que atentaran contra el instrumento de control que es la moral imperante (siendo el homoerotismo uno de ellos) y por otro lado imponiendo un modelo hegemónico e incuestionable de aproximación a la figura humana (masculina sobre todo) que no permitía la presencia de otras propuestas. Como se ha podido comprobar en el desarrollo de esta investigación la supremacía de un modelo racial que se quiso extender como hegemónico encontraba en la representación fotográfica de éste el vehículo ideal para su consolidación, utilizando los elementos que lo hacían más atractivo para que su propósito fuese más efectivo (sobre todo con la exclusión de modelos raciales o formales diferentes al propuesto como superior). Afortunadamente el desarrollo de los estudios de género y los estudios *queer* de la mano de grandes investigadores y especialistas están ayudando a desmontar estos modelos hegemónicos para abrir espacio a otras alternativas. Esta dominación simbólica de la imagen, sin embargo, ha condenado durante siglos a la Humanidad a seguir unos férreos modelos de comportamiento con una clara distinción entre los roles relacionados con el género y una limitante definición de éste que ha ignorado la pluralidad que ofrecen las otras alternativas del mundo real.

Las estrategias creativas para huir de las pautas impuestas han sido diversas y se han convertido a lo largo de la Historia del Arte en el motor de

nuevos movimientos e impulso de grandes maestros. Sin embargo, cuando se trata de un tema controvertido como el homoerotismo, ligado para muchos a la marginalidad, el ingenio creativo ha debido agudizarse para encontrar un lenguaje propio repleto de símbolos y códigos que encerrasen el significado de las imágenes y que permitiesen disfrazar la imagen alegando coartadas artísticas, relacionadas con la salud o el deporte y vinculadas a la Antigüedad clásica. A lo largo de esta investigación se ha puesto de manifiesto la complejidad de estas imágenes que encierran, en la mayoría de los casos, un contenido que va mas allá de la mera representación de la figura masculina pues en muchos casos se convierten en una postura ideológica o una demostración de una silenciosa lucha que acabó dando sus frutos en las últimas décadas del siglo anterior. Así, las distintas aproximaciones a la figura masculina han compartido una serie de estereotipos y temas que han permitido su desarrollo mientras sus creadores escapaban de férreos controles impositivos.

A pesar de que en este trabajo se ha puesto de manifiesto que la fotografía homoerótica se ha desarrollado, en muchos casos, en círculos muy reducidos, es de gran importancia constatar que la labor de estos artistas no fue una labor aislada y, aún no perteneciendo a una corriente o movimiento que les unificase, la manera de aproximarse a la figura masculina era compartida no solo entre muchos de estos artistas sino también con otras disciplinas artísticas como la Pintura, la Danza o la Literatura. Por ello, se han ofrecido las claves para entender el modo en que se desarrollaron estrategias de distribución que permitieron introducir este tipo de fotografías en medios populares cercanos al gran público. Esencial es, por tanto, destacar la importancia de aquellos capítulos recogidos en la presente tesis dedicados a medios de masas que nunca hasta ahora han ofrecido una aproximación a los elementos homoeróticos con que muchas de las imágenes de las que se servían estaban cargadas.

En el mundo del cine, por ejemplo, son escasos los estudios existentes que traten de la intencionalidad de los departamentos de promoción y publicidad de las productoras cinematográficas de emplear las cualidades eróticas de los actores de la pantalla para atraer al público masculino por medio de la construcción de una imagen filmica que no ignorase el elemento homoerótico como mecanismo para aumentar el número de espectadores. La creación de identidades ideales, poderosas y aparentemente perfectas no ha sido sino el vehículo para vender un producto gracias a la reacción narcisista del espectador que busca encontrarse en aquellas imágenes que le producen el placer de su contemplación. De este modo, la presente investigación saca a la luz muchas de las imágenes promocionales de actores que han servido como modelos de masculinidad en la pantalla, en las que no sólo se explotaban unas cualidades físicas específicas en aquellos actores que contaban con un cuerpo perfecto sino que, en muchas ocasiones, se introducía signos más sugerentes que aludían a un erotismo mas sutil lleno de significados. Se ha podido ver en las imágenes de Johnny Weismuller o Cary Grant o en la manera de explotar el físico de Sylvester Stallone. Sería, por lo tanto, interesante que creciese el interés en el estudio del homoerotismo como estrategia de captación de espectadores, un fenómeno que, como se constata a lo largo de la investigación, ocurre de manera más evidente hoy en día en las editoriales de moda protagonizadas por actores de la gran pantalla y dirigidas exclusivamente a un público masculino, las cuales ponen de manifiesto una intencionalidad que parece querer ignorarse cuando se estudia la semiótica de la imagen.

Lo mismo ocurre con la publicidad. Ésta se ha estudiado y analizado aquí desde diferentes puntos de vista y, cuando se ha tratado la utilización de la figura humana como vehículo de la misma, se ha visto como estos estudios han ido principalmente encaminados a analizar el tratamiento de la mujer en publicidad. Sin embargo, resulta incomprensible que el tratamiento de la imagen del hombre no haya suscitado un interés parecido. Protagonista de múltiples campañas publicitarias, la manera en la que el hombre ha aparecido

en publicidad no ha devenido tan atractiva para los especialistas como debiera y se han limitado a ofrecer algunos análisis para establecer los modelos o tipos predominantes que se utilizan en el ámbito publicitario. Sin embargo, el hombre en publicidad también ha sido (y es) utilizado como objeto sexual, explotando su potencial erótico y dirigiendo éste a consumidores de su mismo género, conocedores, los creativos publicitarios, del irresistible potencial de estas imágenes y el impacto sobre el consumidor. El más claro ejemplo lo tenemos en las campañas que Calvin Klein viene realizando en las últimas cuatro décadas y la influencia que éstas han tenido tanto en otras firmas de ropa interior como en la aproximación a la figura masculina y la manera en que se retrata en campañas publicitarias para perfumes (Dolce & Gabbana), bañadores (Aussiebum), tabaco (Marlboro) o incluso bebidas refrescantes (Coca Cola). Por todo ello, esta tesis abre un camino a esos necesarios estudios, que aunque van apareciendo tímidamente, con comunicaciones en distintos congresos como los trabajos de Conde y Hoyo, Park o López Vázquez, aún no ha sido objeto de un exhaustivo análisis.

También se encuentra en una situación similar, sino peor, la investigación de las revistas por correo, el extraordinario fenómeno de los años cincuenta que permitió el desarrollo de la fotografía homoerótica. Dada la cultura del culto al cuerpo existente hoy en día, resulta curioso que pocos estudios hayan reparado en la manera en que funciona el mercado de imágenes que alimentan esta predisposición por el deporte. Los mecanismos que se utilizan para fomentar el deporte y, sobre todo, el fisioculturismo, están estrechamente ligados al homoerotismo y la atracción que los hombres sienten hacia aquellos deportistas que han conseguido desarrollar su anatomía hasta obtener unos resultados cercanos a la perfección física. Es, por lo tanto, bastante significativo que apenas hayan estudios en esta dirección poniendo de manifiesto, una vez más, las dificultades que existen para reconocer los códigos y las estrategias de representación de este signo. No hay que olvidar que desde los años de la posguerra circulaban mas de cien revistas distintas en

el mundo occidental dirigidas a los hombres e ilustradas con imágenes de deportistas que ponían generosamente su anatomía a disposición de los lectores. Esta tesis recupera, con este motivo, el trabajo de muchos fotógrafos que se encontraban a la espera del reconocimiento que su obra merece como George Arax, Al Urban o Lon of New Yorl.

Esta investigación, por lo tanto ha pretendido paliar las deficiencias existentes en el campo de la historiografía artística y los estudios de género, ofreciendo una visión global de la fotografía homoerótica y, a la vez, centrando la atención en la utilización de la misma en los medios mencionados que se han servido de la fotografía como principal fuente iconográfica para sus propósitos. Cubre, de esta manera, un espacio hasta ahora prácticamente inexplorado pero también, insisto, arroja la luz sobre la labor de muchos artistas que merecieron mejor suerte y un mayor reconocimiento. Con una muestra de las realizaciones de cada uno de ellos se ha demostrado la existencia de un tipo de fotografía que podría constituir en sí misma un subgénero que ofrece sugerentes lecturas como indicador de las diferentes épocas en que se produjeron sus distintos ejemplos. No ha sido fácil la localización de material en muchos casos y aún más compleja ha sido la identificación correcta de las imágenes, muchas veces atribuidas a fotógrafos de estilo parecido, contemporáneos más conocidos o. Tampoco ha sido poco costosa la labor bibliográfica con la que sustentar la investigación al ser un tema muy poco tratado, y que aparece de manera muy tangencial en la mayoría de estudios dedicados a la figura humana en fotografía que se encuentran, en su mayoría, publicados fuera de España. Sin embargo, todo ello no ha sido óbice para no lograr, finalmente, un trabajo que aspira a servir como punto de partida para futuras investigaciones en las distintas ramas que aquí se ofrecen con la esperanza que futuros estudios ahonden en el fascinante empleo del lenguaje homoerótico.

Asistimos ya en la actualidad a la propuesta de un nuevo modelo de hombre basado en la androginia y la confusión de géneros con modelos como

Andrej Pejic, Stav Strashko o Jesús Benítez Valdivieso que no hacen sino explorar, una vez más, la delgada línea de lo aceptable para cuestionar modelos establecidos y sugerir un erotismo basado en todo aquello que permanece a la esfera de lo no permitido. Propuesta en una línea similar es la del fotógrafo Kael T. Block con la elección de hombres transexuales como protagonistas de su obra en un ejercicio muy interesante en cuanto a la pretensión de expandir las fronteras de la masculinidad cuestionando, una vez más, nuestros esquemas referentes al género. La incursión de la pornografía en los círculos artísticos (con la obra de Thomas Ruff, por ejemplo) o las nuevas propuestas en este campo con las películas de Travis Matthews (que concibe la pornografía con un concepto totalmente diferente en el que la visión del acto sexual no es el objeto central del film) aportan nuevos acercamientos a la figura masculina destacando su dimensión erótica y favoreciendo la normalización de la imagen del hombre cómo objeto contemplativo.

Resulta difícil, por lo tanto, a la hora de concluir esta investigación, adivinar cuál será el camino que tomará el tratamiento de la figura masculina en la fotografía futura. La cada vez más aceptada visión del hombre como objeto dotado de unas cualidades eróticas que juegan un papel fundamental en la composición de la imagen, hace que deje de atenderse al potencial creativo que este tipo de imágenes ha presentado a lo largo de épocas menos complacientes y más restrictivas. Sin embargo, como suele ser habitual, es muy probable que los artistas que destaquen en el futuro en la disciplina fotográfica en el tratamiento de este tema, encontrarán un nuevo giro que añada un punto de vista novedoso y original basado en la tradición de los artistas tratados en el presente trabajo.

BIBLIOGRAFÍA

- ❑ AA.VV.: *Arte e omosessualità da von Gloeden a Pierre et Gilles. L'amicizia amorosa*. Mondadori Electa. Milán, 2007.
- ❑ AA.VV.: *L'art du nu au XIXe siècle. Le photographe et son modèle*. Hazan/Bibliothèque Nationale de France, París, 1997.
- ❑ AA.VV.: *Feminin masculin. Le sexe de l'art*. Centre George Pompidou. París, 1995.
- ❑ AA.VV.: *Regards sur la photographie en France au XIX^{eme} siècle*. Bibliotheque National, Berger-Levva Ult, 1980.
- ❑ AA. VV. : *Gender studies. Terms and debates*. Palgrave Macmillan. Nueva York, 2003.
- ❑ AA.VV.: *In a different light. Visual culture, sexual identity ,queer practice*. City lights. San Francisco, 1995.
- ❑ AA.VV. : *Accord a corps. Edmond Desbonnet et la culture physique*. Creaphis. Paris, 1992.
- ❑ AA.VV.: *Mennesket (MAN body in Art from 1950 to 2000)*. ARKEN. Museum for Moderne Kunst, 2000.
- ❑ AGLIATA, Daniel y TANTLEFF-DUNN, Stacey : *The impact of media exposure on males's body image*. Journal of Social and Clinical Psychology. Vol. 23. Nº 1. University of Central Florida. 2004.
- ❑ ALETTI, Vince y HARRIS, Melissa: *Male/Female*. Aperture. Nueva York, 1999.
- ❑ ALIAGA, Juan Vicente: *Bajo vientre. Representaciones de la sexualidad en la cultura y el arte contemporáneo*. Generalitat Valencina. Valencia, 1997.
- ❑ ALIAGA, Juan Vicente: *identidad y diferencia: sobre la cultura gay en España*. Editorial Gay y Lesbiana. Barcelona, 1997.
- ❑ ALIAGA, Juan Vicente: *Arte y cuestiones de género: una travesía del siglo XX*. Nerea. San Sebastián, 2004.

- ❑ ALIAGA, Juan Vicente: *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España*. Universidad de Valencia. Valencia, 2001.
- ❑ ANTON BUDD, Michael: *Every man a hero. Sculpting the homoerotic in physical culture photography* en *The passionate camera. Photography of bodies and desire*. Routledge. Londres, 1998.
- ❑ BADINDER, Elizabeth: *XY. La identidad masculina*. Alianza. Madrid, 1993.
- ❑ BARTHES, Roland: *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Paidós Comunicación. Barcelona, 1989.
- ❑ BASINGER, Jeanine: *The star machine*. Knopf. Nueva York, 2007.
- ❑ BELL, David y VALENTINE, Gill : *Mapping desire: geographies of sexualities*. Routledge. Londres, 1995.
- ❑ BENITEZ, Federico : *La homosexualidad masculina*. Uve. Madrid, 1982.
- ❑ BENJAMIN, Walter: *Sobre la fotografía*. Pre-textos. Valencia. 2005.
- ❑ BERGER, M. WALLIS, B. y WATSON, S.: *Constructing masculinity*. Routledge. Nueva York, 1995.
- ❑ BERSANI, Leo : *Homos*. Harvard University Press. Cambridge, 1995.
- ❑ BLESSING, Jennifer: *Rose is a rose is a rose: gender performance in photography*. Solomon R. Guggenheim Museum. Nueva York, 1997.
- ❑ BLY, Robert : *Iron John. Una visión de la masculinidad*. Gaia. Madrid, 1998.
- ❑ BORDIEU, Pierre : *La dominación masculina*. Edicions 62. Barcelona, 2000.
- ❑ BORDIEU, Pierre: *Remarques provisoires sur la perception sociale du corps. Actes de la recherche en sciences sociales*. Nº 14. Abril 1977.
- ❑ BORDO, Susan : *The male body. A new look at men in public and in private*. Farrar, Straus and Giroux, Nueva York, 1999.

- ❑ BOSCAGLI, Maurizia : *Eye on the Flesh : Fashions of maculinity in the Early Twentieth Century*. Westview Press. Colorado, 1996.
- ❑ BOSSWELL, John : *Cristianismo, tolerancia social y homosexualidad: los gays en Europa Occidental desde el comienzo de la Era Cristiana hasta el siglo XIV*. Muchnik. Barcelona, 1998.
- ❑ BOU, Nuria y PEREZ, Xavier : *El tiempo del héroe. Épica y masculinidad en el cine de Hollywood*. Paidós. Barcelona, 2001.
- ❑ BRENNAN, Marcia : *Painting gender, constructing theory : the Alfred Stieglitz Circle and american formalist aesthetics*. MIT Press. Cambridge, 2001.
- ❑ BRIGHT, Deborah (ed.) : *The passionate camera. Photography and bodies of desire*. Routhledge. Londres, 1998.
- ❑ CAO, Marian: *Geografías de la mirada. Género, creación artistica y representación*. Asociación Cultural Al Mudayna. Madrid, 2001.
- ❑ CHAPMAN, David : *Adonis, the male physique pin up 1870 – 1940*. Hereric Books. Nueva York, 2000.
- ❑ CHAPMAN, R. y RUTHERFAD, J.: *Male order. Unwrapping masculinity*. Lawrence & Wishart, Londres, 1988.
- ❑ CLARK, Marga : *Impresiones fotográficas: el universo actual de la representación*. Julio Ollero. Madrid 1992.
- ❑ COHAN, Steve (ed.): *Screening the male. Exploring masculinities in Hollywood cinema*. Routledge. Londres, 1993.
- ❑ COOPER, Emmanuel: *Artes plásticas y homosexualidad*. Laertes, Barcelona, 1991.
- ❑ COOPER, Emmanuel: *Fully exposed. The male nude in photography*. Routhledge. Nueva York 1995.
- ❑ DAVIS, Melody: *The male nude in contemporary photography*. Temple University. Filadelfia, 1991.
- ❑ DAVIS, Whitney: *The image in the middle: John Addington Symonds and homoerotic art criticism en After the Pre-Raphaelites: art and*

- aestheticism in Victorian England*. N.J. Rutgers University Press. New Brunswick, 1999.
- ❑ DE DIEGO, Estrella: *El andrógino asexual: eternos ideales, nuevas estrategias de género*. Visor. Madrid, 1992.
 - ❑ DECORDOVA, Richard: *Picture personalities: The emergence of the Star System in America*. University of Illinois Press. 2001.
 - ❑ DEITCHER, David: *Dear friends. American Photographs of men together (1840-1918)*. Harry N. Abrams Inc. Nueva York, 2001.
 - ❑ DEITCHER, David: *Looking at a photograph, looking for a history en The passionate camera. Photography of bodies and desire*. Routledge. Londres, 1998.
 - ❑ DEL VALLE, Teresa: *Género y sexualidad*. Fundación Universidad-Empresa. Madrid, 1991.
 - ❑ DUBOIS, Philippe: *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*. Paidós Comunicación. Barcelona, 1994.
 - ❑ DUTTON, Kenneth: *The perfectible body. The western ideal of male physical development*. Continuum. Nueva York, 1995.
 - ❑ DYER, Richard: *Cine y homosexualidad*. Laertes. Barcelona, 1982.
 - ❑ DYER, Richard: *Heavenly bodies: Films Stars and society*. Routledge. Nueva York, 2003.
 - ❑ DYER, Richard: *Stars*. British Film Institute. London, 2008.
 - ❑ ELLENZWEIG, Allen: *The homoerotic photography*. Columbia University Press. New York, 1992.
 - ❑ ELLIOT, Richard y ELLIOT, Christine: *Idealized images of the male body in advertising: a reader-response exploration*. Journal of Marketing Communication. Vol. II. Nº1. Marzo, 2005.
 - ❑ ELLIS, John: *Visible Fictions*. Taylor & Francis Ltd. Londres, 1992.
 - ❑ ERIBON, Didier: *Identidades: Reflexiones sobre la cuestión gay*. Anagrama. Barcelona, 2001.
 - ❑ EWING, William A.: *El Cuerpo*. Siruela. Madrid, 1996.

- ❑ FAIR, John D.: *Muscle town USA. Bob Hoffman and the manly culture of York Barbell* Penn State Press. Filadelfia, 2008.
- ❑ FANJUL, Carlos: *La apariencia y características físicas de los modelos publicitarios: códigos no verbales de la realidad en el discurso publicitario, como factor de influencia social mediática en la vigorexia masculina*. Tesis doctoral presentada en la Universidad Jaume I. Castellón, 2007.
- ❑ FANJUL, Carlos: *El estereotipo somático del hombre en la publicidad de estética y su influencia en la vigorexia masculina*. Actes de Congéner: la representació de gènere a la publicitat del segle XXI. Universidad Jaume I. Castellón, 2008.
- ❑ FAUSTO-STERLING, Anne: *Sexing the body. Gender politics and the construction of sexuality*. Basic Books. Nueva York, 2000.
- ❑ FERNÁNDEZ, Dominique: *A hidden love: art and homosexuality*. Prestel. Munich, 2002.
- ❑ FERNÁNDEZ, Dominique: *El rapto de Ganímedes*. Tecnos. Madrid, 1992.
- ❑ FERNÁNDEZ-ALEMANY, Manuel y SCIOLLA, Andrés: *Mariquitas y marimachos. Guía completa de la homosexualidad*. Nuer. Madrid, 1999
- ❑ FERNANDEZ, Juan: *Varones y mujeres. Desarrollo de la doble realidad del sexo y del género*. Piramide. Madrid, 1996.
- ❑ FONE, Byrne R. S. (ed.): *The Columbus anthology of gay literature: readings from western Antiquity to the present day*. Columbus University Press. Nueva York, 1998.
- ❑ FONTCUBERTA, Joan (ed.): *Estética fotográfica*. Gustavo Gili. Barcelona, 2003.
- ❑ FONTCUBERTA, Joan, KURTZ, Gerardo, ORTEGA, Isabel y SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel: *La fotografía en España. De los orígenes al siglo XXI*. Espasa Calpe. Madrid, 2001.

- ❑ FOSTER, Alisdair: *Behold the man: the male nude in photography*. Stills Gallery. Edimburgo, 1988.
- ❑ FOUCAULT, Michel: *Historia de la sexualidad*. Siglo XXI. México, 1987.
- ❑ FREEDBERG, David: *El poder de las imágenes*. Cátedra. Madrid, 1992.
- ❑ FREUND, Gisèle: *La fotografía como documento social*. Gustavo Gili. Barcelona, 2001.
- ❑ FRIZOT, Michel: *Corps et délits. Une ethnophotographie des differences en Nouvelle histoire de la photographie*. Bordas. París, 1994.
- ❑ GARCIA CORTES, Jose Miguel: *Héroes caídos. Masculinidad y representación*. Espai d'Art Contemporani de Castelló. Castellón, 2002.
- ❑ GARCIA CORTES, José Miguel: *Hombres de mármol. Códigos de representación y estrategias de poder de la masculinidad*. Egales. Barcelona, 2004.
- ❑ GARCIA VALDES, Alberto: *Historia y presente de la homosexualidad: análisis crítico de un fenómeno conflictivo*. Akal. Madrid, 1981.
- ❑ GILMORE, D. D.: *Hacerse un hombre. Concepciones culturales de la masculinidad*. Paidós. Barcelona, 1994.
- ❑ GLEDHILL, C.: *Stardom. Industry of desire*. Routledge. Nueva York, 1991.
- ❑ GOFF, Michael: *Out in America: a portrait of gay and lesbian life*. Viking Studio Books. Nueva York, 1994.
- ❑ GOLDBERG, Herb: *The hazards of being male. Surviving the myth of masculine privilege*. Iconoclassics. Londres, 2009.
- ❑ GOLDEN, Thelma: *Black male: representations of masculinity in Contemporary American Art*. Whitney Musuem of American Art. Nueva York. 1994.

- ❑ GREER, Germanine: *El chico. El efebo en las artes*. Océano. Madrid, 2003.
- ❑ GRIFFITH, Richard: *The movie stars*. Doubleday. Nueva York, 1970.
- ❑ GUBERN, Roman: *Patologías de la imagen*. Anagrama. Barcelona, 2004.
- ❑ HALBERSTAM, Judith: *Female masculinity*. Duke University Press. Durham, 1998.
- ❑ HAMMOND, Ann: *Vision naturelle et image symboliste. La référence picturale en Nouvelle histoire de la photographie*. Bordas. París, 1994.
- ❑ HANSEN, Miriam: *Babel and Babylon: spectatorship in American silent film*. Harvard University Press. Cambridge, 1991.
- ❑ HATT, Michael: *Physical culture: the male nude and sculpture in late Victorian Britain en After the Pre-Raphaelites: art and aestheticism in Victorian England*. N.J. Rutgers University Press. New Brunswick, 1999.
- ❑ HOOVEN, Valentin: *Beefcake. The muscle magazines of America 1950-1970*. Taschen. Colonia, 1995.
- ❑ JAGOSE, Annamarie: *Queer theory: an introduction*. New York University Press. Nueva York, 2002.
- ❑ JEFFORS, Susan: *Hard bodies. Hollywood cinema in the Reagan Era*. Rutgers University. Nueva Jersey, 2000.
- ❑ KIRSCH, Max H.: *Queer theory and social change*. Routhledge. Londres, 2000.
- ❑ KOETZLE, Michael: *1000 nudes. Uwe scheid Collection* Taschen, Colonia, 1994.
- ❑ LACEY, Peter: *The History of the Nude in Photography*. Bantan Books. Nueva York, 1964.
- ❑ LAQUEUR, Thomas: *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Cátedra. Madrid, 1994.

- ❑ LE TARGET, François: *Saint Sebastien dans l'histoire de l'art depuis le XV siècle*. Jacques Damase Editeur. París, 1979.
- ❑ LEDDICK, David: *Naked men too: liberating the male nude 1950-2000*. Universe Publishing. Nueva York, 2000.
- ❑ LEDDICK, David: *The male nude*. Taschen. Colonia, 1998
- ❑ LEÓN, José Luis: *Mitoanálisis de la publicidad*. Ariel Comunicación. Barcelona, 2001.
- ❑ LIBIS, Jean: *El mito del andrógino*. Siruela. Madrid, 2001.
- ❑ LLAMAS, Ricardo: *Homografías*. Espasa Calpe. Madrid, 2000.
- ❑ LOMAS, Carlos: *El espectáculo del deseo. Usos y formas de la persuasión publicitaria*. Octaedro. Barcelona, 1996.
- ❑ LOMAS, Carlos: *¿Todos los hombres sois iguales?. Identidades masculinas y cambios sociales*. Paidós. Barcelona, 2003.
- ❑ LOPEZ CASTRO, Manuel y MORENO DIAZ, Rafael: *El fenómeno Sporno: cuando erotismo y deporte unen sus fuerzas*. Ef Revista digital. Año 13. Nº 122. Julio. Buenos Aires, 2008.
- ❑ LUCIE-SMITH, Edward: *The male nude: a modern view*. Phaidon. Oxford, 1985.
- ❑ MacKINNON, Kenneth: *Uneasy pleasures. The male as erotic object*. Cygnus Arts. Londres, 1997.
- ❑ MALOSS, Giannino: *Material man. Masculinity sexuality style*. Abrams, Nueva York, 2000.
- ❑ MANGAN, J. A. y WALVIN, J.: *Manliness and morality: middle class masculinity in Britain and America 1800-1940*. St. Martin's Press. Nueva York, 1987.
- ❑ MARTINEZ OLIVA, Jesús: *El desaliento del guerrero: representaciones de la masculinidad en el mundo del arte de las décadas de los 80 y 90*. Cendeac. Murcia, 2005.
- ❑ McDONALD, Paul: *The Star System: Hollywood's Production of Popular Identities (Short Cuts)*. Wallflower Press. Nueva York, 2000.

- ❑ MIR, F.: *Del macho al hombre. La transición a través de la publicidad*. Revista Ajoblanco. Número 12, 1998.
- ❑ MIRZOEFF, Nicholas: *Una introducción a la cultura visual*. Paidós. Barcelona, 2003.
- ❑ MONDIMORE, Francis Mark: *Una historia natural de la homosexualidad*. Paidós. Barcelona, 1998.
- ❑ MOSSE, George: *La imagen del hombre. La creación de la moderna masculinidad*. Talasa. Madrid, 2000.
- ❑ NARDI, Peter M.: *Gay masculinities*. Sage Publications. Thousand Oaks, 2000.
- ❑ NASH, Mary y MARRE, Diana: *El desafío de la diferencia: representaciones culturales e identidades de género, raza y clase*. Universidad del País Vasco. Bilbao, 2003.
- ❑ NAZARIEFF, Serge: *Early erotic photography*. Taschen, Colonia, 1993.
- ❑ NEALE, Steve: Masculinity as spectacle. Screen. Vol. 24 número 6. Noviembre. Oxford, 1983.
- ❑ NICOLAS, Jean: *La cuestión homosexual*. Fontamara. Barcelona, 1982.
- ❑ O'ROURKE, Michael: *Love, sex, intimacy, and friendship between men, 1550-1800*. Palgrave Macmillan. Nueva York, 2003.
- ❑ PERCHUCK, Andrew y POSNER, Helaine: *The masculine masquerade. Masculinity and representation*. The MIT Press. Cambridge, 1995.
- ❑ PEREZ, David (ed.): *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*. Gustavo Gili. Barcelona, 2004.
- ❑ PEREZ, David (ed.): *Del arte impuro: entre lo público y lo privado*. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. Valencia, 1997.
- ❑ PEREZ GAULI, Juan Carlos: *El cuerpo en venta. Relación entre arte y publicidad*. Cátedra. Madrid, 2000.

- ❑ POTTER, Jonathan: *La representación de la realidad: discurso, retórica y construcción social*. Paidós. Barcelona, 1998.
- ❑ POWRIE, Phil, DAVIES, Ann y BABINGTON, Bruce: *The trouble with men: Masculinities in European and Hollywood cinema*. Columbia University Press. Nueva York, 2004.
- ❑ PRONGEN, Brian: *The arena of masculinity*. GMP Publishers. Londres, 1990.
- ❑ RAMAKERS, Micha: *Dirty pictures. Tom of Finland, masculinity and homosexuality*. St. Martin's Press. Nueva York, 2000.
- ❑ RAMAKERS, Micha: *Tom of Finland. The art of pleasure*. Taschen. Colonia, 1998.
- ❑ REY, Juan: *El hombre fingido. La representación de la masculinidad en el discurso publicitario*. Fundamentos. Madrid, 1994.
- ❑ REYERO, Carlos: *Apariencia e identidad masculina. De la Ilustración al Decadentismo*. Cátedra, Madrid, 1996.
- ❑ RODEN, Frederick S.: *Same-sex desire in Victorian religious culture*. Palgrave. Nueva York, 2002.
- ❑ ROUILLE, Andre y MARBOT, Bernard: *Le corps et son image, photographies du XIX^{ème} siècle*. Contrejour. París, 1986.
- ❑ RUSSO, Vito: *The celluloid closet. Homosexuality in the movis*. Harper Perennial. Nueva York, 1987
- ❑ SALOMON GODEAU, Abigail: *Male trouble. A crisis of representation*. Thames and Hudson, Londres, 1997.
- ❑ SANCHEZ PALENCIA, Carolina e HIDALGO, Juan Carlos (eds.): *Masculino plural: construcciones de la masculinidad*. Universitat de Lleida. Lleida, 2001.
- ❑ SANDERS, Joel (ed.): *STUD. Architectures of masculinity*. Princeton Architectural Press. Nueva York, 1996.
- ❑ SASLOW, James: *Ganímedes en el Renacimiento: la homosexualidad en el arte y en la sociedad*. Nerea. Madrid, 1989.

- ❑ SASLOW, James: *Pictures and passions. A history of homosexuality in the visual arts*. Viking, Nueva York, 1999.
- ❑ SAUQUILLO, Angel: *Federico García Lorca y la cultura de la homosexualidad: Lorca, Dalí, Cernuda, Gil-Albert, Prados y la voz silenciada del amor homosexual*. Stockholms Universitet. Estocolmo, 1986.
- ❑ SCARAFFIA, Giuseppe: *Diccionario del dandi*. Antonio Machado libros. Madrid, 2009.
- ❑ SCHARF, Aaron: *Arte y fotografía*. Alianza Forma. Madrid, 1994.
- ❑ SEDGWICK, Eve: *Between men: English literature and male homosocial desire*. Columbia University Press. Nueva York, 1985.
- ❑ SEGARRA, Marta y CARAB, Angels (eds.): *Nuevas masculinidades*. Icaria. Barcelona, 2000.
- ❑ SMITH, Alison: *The "British matron" and the body beautiful: the nude debate of 1885 en After the Pre-Raphaelites: art and aestheticism in Victorian England*. N.J. Rutgers University Press, New Brunswick 1999.
- ❑ SMITH, Paul: *Boys. Masculinities in contemporary culture*. Westview Press. Colorado, 1996.
- ❑ SMITH, Paul Julian: *Las leyes de deseo: la homosexualidad en la literatura y el cine español 1960-1990*. Ediciones la Tempestad. Barcelona, 1998.
- ❑ SOLOMON, Jon: *El Peplum: la antigüedad en el cine*. Alianza. Madrid, 2002.
- ❑ SONTAG, Susan: *Sobre la fotografía*. Alfaguara. Madrid, 2005.
- ❑ SOULANGES, François: *Estética de la fotografía*. La Marca. Buenos Aires, 2005.
- ❑ STEPAN, Peter : *Icons of photography : the 20th century*. Prestel. Nueva York, 1999.
- ❑ STUDLAR, Gaylyn : *This mad masquerade : Stardom and masculinity in the Jazz Age*. Columbia University Press. Nueva York, 1996.

- ❑ TOURNIER, Michel: *Le nu photographié*. Galerie d'art du Conseil Général de Bouches-du-Rhône, Actes Sud. Aix-en-Provence, 2000.
- ❑ VAIZEY, Marina: *The artist as photographer*. Holt, Rinehart and Winston. Nueva York, 1982
- ❑ VALCUENDE DEL RIO, José María y BLANCO LOPEZ, Juan: *Hombres: la construcción cultural de las masculinidades*. Talasa. Madrid, 2003.
- ❑ WAUGH, Thomas: *Hard to image: gay male eroticism in photography and film from their beginnings to Stonewall*. Leslie Faderman and Larry Gross, Columbia University Press. Nueva York, 1996
- ❑ WEIDER, Joe y WEIDER, Ben: *Brothers of iron: building the Weider Empire*. Sports Publishing. Los Angeles, 2006.
- ❑ WEIERMAIR, Peter: *The hidden image. Photographs of the male nude in the nineteenth and twentieth century*. MIT Press. Cambridge 1988.
- ❑ WEIERMAIR, Peter: *The male nude. A male view*. Stemmler. Frankfurt, 1986.
- ❑ WEINGBERG, Jonathan: *Male desire, the homoerotic in American Art*. Harry N. Abrams. Nueva York, 2004.
- ❑ WOODS, Gregory: *Historia de la literatura gay*. Akal. Madrid 2001

Filmografía

- ❑ *Beefcake*. (Tom Fitzgerald, 1998/Reino Unido, Canadá y Francia)
- ❑ *El celuloide oculto* (The celluloid closet. Rob Epstein y Jeffrey Friedman, 1995/Francia, Alemania, Reino Unido y Estados Unidos).
- ❑ *Gay sex in the 70s* (Joseph F. Lovett, 2005/Estados Unidos)
- ❑ *Kinsey* (Bill Condon, 2004/Alemania y Estados Unidos)
- ❑ *Pink Narcissus* (James Bidgood, 1971/Estados Unidos)
- ❑ *Tom of Finland and the muscle academy* (Ilppo Pohjola, 1991/Finlandia)
- ❑ *Un chant d'amour* (Jean Genet, 1950/Francia)

CONCLUSIONS

Photographer Bruce Weber said that the purpose behind his work was to get that men were more open when looking at other men in a photograph, getting rid of old taboos and acknowledging the attraction they may feel to an image that serves them as a mirror where they can identify themselves or use it as a role model. It seems clear that this has been the intention of a large number of artists from the early times of Photography. They showed, not without difficulty, their yearning for emancipation and denial of dominant and unquestionable discourses of sexual power where the male image appeared as a strong entity that did not admit the possibility of new meanings. Most of these artists were forced to work in secrecy, keeping his work hidden, accessible only to a small circle of friends and collectors and had to devote his talents to more commercial photographic genres to be able to survive. Their unquestionable interest in the expression of the homoerotic desire led them, in most of the cases, to introduce some elements of this sign in his commercial works as their clear inclination towards homoeroticism was rejected or despised based on the subject. This is a clear indication of the prioritization of morals over the artistic value of these works.

It is for this reason that this thesis has sought to retrieve the work of all these artists who have been either forgotten or ignored by art historians, even today, in photographic studies. Thus, this research has been conducted to claim their artistic contribution as creators of high quality and innovative works in many cases, but also their influence on the work of later photographers who continued their approach to the human figure as well as their concept of man as an object to portrait. Therefore, this paper responds to the need to restore the work of these authors by offering them the recognition they deserve as artists who contributed to develop not only the way we are depicted as men in an image but also in the way many other artists such as Annie Leibovitz or Mario Testino are approaching to the male figure in his portraits and fashion editorials nowadays.

Besides, this research paper is intended to be a starting point for future works focused on the studied photographers whose images deserve a detailed analysis, which help to understand their works, and the artistic context where they took place. Artists like Tamatsu Yato or PAJAMA, to cite two examples, signed a very interesting creative work that has not been worth of a detailed study that places them where they deserve. Many times this "oversight" has come from the hand of the extraordinary attention paid to contemporary artists who have overshadowed the value of their creative work. However, it has always been the delicate subject of the male figure what has ostracized them from art studies. Also, they also appear together for the first time in the same text highlighting their extraordinary contributions and findings resulting from their courage, their pursuit of innovation, and the characteristics that have been shared to tackling this job.

“The homoerotic desire in photography: signs for the construction of the masculine identity” has attempted to become a wakeup call to the deliberate exclusion of a subject that, as we have seen, has been of the interest for many artists not only from the beginnings of photography, but also from the origin of other artistic disciplines. The Judeo-Christian morals and its relentless condemnation of homosexuality have had a dramatic influence refusing and eliminating any hint of it. Thus, the studies that have been conducted dedicated to Photography have ignored the presence of homoerotic element as the central object of the conception of a work over decades, by diverting the attention to other elements of the images. Moreover, in most cases, when they have addressed issues such as the nude or eroticism in art, the female figure has grabbed all the attention leaving aside the male figure as if it lacked any interest or not enough examples exist to be compared to their female counterparts. The rejection of this issue, as has been seen, has been the product of fear to recognize the erotic potential of men, denying the ability to female spectators to enjoy the view of male images and recognizing the inability of

many men to appreciate the beauty in their equals for fear questioning their sexuality.

Thus, the existence of a symbolic domination through images is confirmed: first through the removal of all those images that were suspected of containing hazardous elements (being homoeroticism one of them) and attempted against the instrument of control that the prevailing moral is. Secondly by imposing an unquestioned hegemonic model of approaching to the human figure (especially male) which did not allow the presence of other proposals. As it has been seen throughout this research, the supremacy of a specific racial model seen as hegemonic found in photographic representation the ideal vehicle for its consolidation, using the elements that made it more attractive and effective (especially with the exclusion of different racial or formal models than the one proposed as superior). Fortunately, the development of gender and queer studies through great scholars and specialists are helping to dismantle these hegemonic models and make room for other alternatives. This symbolic domination of the image, however, has condemned mankind to follow strict behavioral models over the centuries with a clear distinction between gender-related roles and a limiting definition of it that has ignored the plurality offered by other real-world alternatives.

Creative strategies to escape the imposed guidelines have been diverse and have become the new engine of new artistic movements and the drive of great masters throughout the history of art. However, when it comes to a controversial issue as homoeroticism (linked to many to marginality), creative ingenuity has exacerbated to find its own language full of symbols and codes that locked up the meaning of images. These images were disguised claiming artistic alibis, health-related issues, were linked to sports or imitated classical antiquity. This research has highlighted the complexity of many images that contain, in most cases, an intention or a meaning that goes beyond the mere representation of the male figure, becoming in many cases an ideological

statement or the demonstration of a silent struggle that ended paying off in the last decades of the previous century. Thus, the different approaches to the male figure have shared a number of stereotypes and subjects that have enabled its growth while artists escaped tight controls.

Although this thesis has proved that the homoerotic photography was developed, in most of the cases, in very small circles, it is of great importance to note that the work of these artists was not exceptional, and although they did not follow an specific movement that would unite them, their approach to the male figure was shared not only with other contemporary photographers, but also with other artistic disciplines such as painting, dance or literature. Therefore, this work offers the keys to understand the way distribution of these images was made and how these photographs reached the public through other means. It has been essential, then, to highlight the importance of the chapters in this thesis dedicated to mass media offering an approach to the homoerotic elements that many of the images had.

About cinema, for instance, there are only a few studies about the intention of the marketing and publicity departments of film production companies to employ the erotic qualities of the screen actors to attract the male audiences through the construction of a film image, which contained the homoerotic element as a mechanism to raise the number of spectators. Creating ideal, powerful and apparently perfect identities, has been nothing but the way to sell a product through the viewers' narcissistic reaction who try to find themselves in those that produce in them the pleasure of contemplation. Thus, the present study brings to light many of the promotional images of actors that have served as models of masculinity on the screen, which focused not only on specific physical qualities but also, on many occasions, more suggestive signs were introduced alluding to a more subtle and meaningful eroticism. It has been seen in the images of Johnny Weismuller or Cary Grant or how the physique of Sylvester Stallone has been displayed on screen. Therefore, it

would be interesting that the study of homoeroticism grows especially as strategy to attract audiences. This is a more evident trend nowadays, as seen in this work, with fashion editorials starring actors of the big screen and geared exclusively at male audiences, which show an intention that seems to be ignored when studying the semiotics of the image.

The same goes for advertising. It has been studied and analyzed here from different points of view and, how it has focused on the use of women as the primary interest when it came to the use of the human figure in advertising. However, it is hard to understand that the way men have been used in advertising has not sparked a similar interest. Protagonist of multiple advertising campaigns, the way in which man has appeared in advertising has not been so attractive to specialists as it should have been, being available only some analysis that establish prevailing models or types that are used in advertising. However, man has also been (and is) used as sexual objects in advertising by exploiting their erotic potential and directing it to consumers of the same gender, as publicists are aware of the overwhelming potential of these images and the impact on consumers. The best known example is the Calvin Klein campaign that the company has been doing for the last four decades which had a significant impact and big influence not only among other underwear firms but also in the way the male image was treated. This can be seen in advertising campaigns for perfumes (Dolce & Gabbana), swimsuits (Aussiebum), tobacco (Marlboro) or soft drinks (Coca Cola). Therefore, this thesis wants to be the starting point for future Studies since they are appearing timidly, like communications in different conferences such as those of Conde and Hoyo, Park or López Vázquez, but they have not yet been the subject of a thorough analysis.

In a similar situation, but worse, are the studies about the physique magazines distributed by mail, the extraordinary phenomenon of the 1950s that allowed the development of homoerotic photography. Given the existing body

worship today, it is interesting that only a few studies have noticed how the market of images that feed this predisposition for sport works. The mechanisms used to promote sport and, above all, bodybuilding, are closely linked to homoeroticism and the attraction that men feel towards those athletes who have managed to develop their anatomy to obtain results close to physical perfection. It is significant that there are only a few studies in this direction showing, once again, the difficulties to recognize the codes and representational strategies that use an homoerótico language. It should not be forgotten that since the post-war years more than a hundred magazines circulated in the Western world different addressed exclusively to men and illustrated with images of athletes who generously put their anatomy available to the readers' view. This thesis takes, on this occasion, the work of many photographers who were waiting for the recognition his work deserves as George Arax, Al Urban or Lon of New York.

This research has sought to remedy the deficiencies found in the field of artistic history and gender studies, providing an overview of the homoerotic photography and, at the same time, focusing on the use of it in those means that use photography as a main iconographic source for their purposes. It covers, in this way, a space virtually unexplored but also, again, it sheds light on the work of many artists who deserved better luck and more recognition. With a sample of the achievements of each of them, the existence of this type of photography has been shown, images that could constitute a subgenre that provides suggestive readings as an indicator of the different periods in which the different examples were taken. It was not easy the location of the material, being even more complex, in many cases, the correct identification of the images, often attributed to photographers of similar style, or better known. It has also been difficult to create a bibliography to support this research since the subject of the homoerótico photography is still under-treated, and appears very tangentially in most studies devoted to the human figure in photography. Although the most interesting related publications have been mostly published

outside Spain, this has not been an obstacle to compose a work whose aim is to serve as a starting point for future research in the various branches offered here with the hope that future studies delve into the fascinating use of the homoerotic language.

Today, we are witnessing the proposal of a new model of man based on androgyny and gender confusion with models like Andrej Pejic, Stav Strashko or Jesús Benítez Valdivieso. This new model does nothing but explore, once again, the fine line of what is acceptable, challenging established models and suggesting an eroticism based on all that remains in the sphere of what is prohibited. A proposal in a similar direction is the one of photographer Kael T. Block with the election of transgender men as protagonists of his work in a very interesting exercise that expands the frontiers of masculinity, questioning our schemes related to gender. The incursion of pornography in art circles (with the work of Thomas Ruff, for example) or the new proposals in this field by Travis Matthews (who conceives pornography as an entirely different concept in which the vision of the sexual act is not the focus of the film) provide new approaches to the male figure highlighting its erotic dimension and favoring the normalization of the image of men as contemplative object.

It is difficult, therefore, to guess the path that the treatment of the male figure in photography will take in the future. The increasingly accepted view of man as an object endowed with erotic qualities that intervene in the composition of the image, result in a lower interest on the creative potential that such images presented along during less complacent and more restrictive times. However, as usual, it is likely that the photographers who will excel in the future in dealing with this issue, will find new perspectives adding the novelty and originality of their work to the tradition of artists treated in this paper.

RESUMEN

Este trabajo titulado “LA FOTOGRAFIA DEL DESEO HOMOERÓTICO: SIGNOS DE CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD MASCULINA” nace con el propósito de estudiar la utilización de la figura masculina en la Fotografía artística desde los inicios del medio en el primer tercio del siglo XIX hasta nuestros días y cómo la aproximación al hombre como sujeto representado ha dado como resultado el desarrollo de una serie de signos de representación que han ayudado a conformar su identidad. Atendiendo al elemento homoerótico de las imágenes que cuentan con el hombre como protagonista, esta tesis se acerca a la obra de un número importante de fotógrafos que expresaron a través de sus creaciones su admiración por la armonía de las proporciones de reminiscencias clásicas, su deseo de emular la perfección corporal de los sujetos representados y, en muchos casos, la irresistible atracción por la belleza del físico masculino.

A lo largo de las distintas décadas transcurridas desde la invención de la Fotografía y su utilización como medio de expresión artística, han sido muy diversas las aproximaciones que los artistas han elegido a la hora de enfrentarse a un tema que, por razones de distinta índole, ha provocado encontradas reacciones, puede considerarse minoritario y no ha estado exento de controversia. Las distintas restricciones morales y religiosas a lo largo de las épocas han llevado a estos fotógrafos a desarrollar un lenguaje común repleto de signos que permitían la plasmación de las imágenes que mejor expresaban su pulsión artística, un lenguaje que, en la mayoría de los casos se vio obligado a buscar coartadas basadas en la Antigüedad clásica, la excusa artística o el propósito deportivo y que, finalmente, ha terminado por componer una serie de tipos propios del lenguaje homoerótico que finalmente se han popularizado hasta convertirse en modelos a emular por un número mayoritario de población masculina.

Para poder llevar a cabo este estudio de manera estructurada y clara, el trabajo se ha dividido en tres partes que corresponden a tres épocas manifiestamente definidas por hechos relevantes que supusieron un punto de inflexión fundamental en la concepción y el tratamiento de la figura masculina en Fotografía y el homoerotismo inherente en ésta.

Una primera parte está dedicada al estudio del homoerotismo en el siglo XIX, es decir, desde el origen del medio fotográfico; un momento en que la Fotografía se alzó como reflejo de la realidad y por tanto importante elemento de representación y espejo de identidades. En esta parte se analiza la importancia de la imagen como símbolo de la identidad atendiendo a algunos de los tipos que predominaron en el siglo en respuesta a una forma de entender la masculinidad: los dandies, los atletas y naturistas y los estetas, todos ellos muy diferentes entre sí, plasmados abundantemente en las fotografías de la época e incitadores de distintas reacciones entre la sociedad del momento. En esta parte se analizan también las relaciones entre la fotografía y las artes plásticas con la utilización del nuevo medio como instrumento para el estudio de la figura humana y su plasmación en otras disciplinas artísticas como la pintura o la escultura. Cierra esta primera parte el análisis de los códigos de representación utilizados y un acercamiento a la obra de los distintos autores decimonónicos que ya fuera utilizando este tipo de fotografías con fines académicos (Durieu o Marconi) o desarrollaran su labor dentro de las proclamas pictorialistas (Eakins, Sutcliffe, Emerson, White, Smith, Kühn y Holland Day) incluyeron el elemento homoerótico a la hora de plasmar figuras masculinas, siendo más evidente en aquellos autores como Von Gloeden, Von Pluschow o Galdi que hicieron de la expresión del deseo el tema principal de su producción artística.

La segunda parte de este trabajo queda limitada a los cincuenta años que se inician con por el gran cambio que supone a todos los niveles el conflicto bélico de escala mundial y finalizan con las revueltas de Stonewall en

Nueva York que iniciaron una etapa liberalizadora donde, de nuevo, el acercamiento a la figura masculina en el arte, adquirió una nueva dimensión. En esta parte se atiende al tratamiento de la imagen del hombre a través de las fotografías promocionales generadas por los grandes estudios cinematográficos que servían como vehículo promocional que sustentaba la maquinaria del star system norteamericano, contribuyendo a la construcción de personalidades extrafilmicas que atraían a los espectadores a las salas de cine. El elemento homoerótico inherente en las identidades de la gran pantalla jugó un papel fundamental a la hora de hacer funcionar una película y se ha querido reconocer en el capítulo correspondiente. En este período también fueron muy importantes las revistas dedicadas al fisioculturismo que fueron evolucionando hacia publicaciones cada vez más atrevidas que se situaban en la difícil frontera entre la fotografía deportiva y la meramente erótica. La rentabilidad de un negocio principalmente clandestino, hizo que proliferaran un gran número de fotógrafos que lucharon por aportar algo nuevo en su manera de entender la fotografía de deportistas y destacar entre la ingente cantidad de amateurs que quisieron aprovechar la facilidad de un negocio tan arriesgado como provechoso. Esta segunda parte se cierra con un repaso por la obra de los artistas mas destacados de las décadas de los años 40, 50 y 60 que, en su mayoría, se dedicaron a la fotografía de moda y los retratos para poder sobrevivir, lo que les permitió desarrollar técnicas de iluminación y de tratamiento de la imagen que aplicaron a sus fotografías más personales, generalmente, de corte homoerótico como es el caso de Hoyningen-Huene, Horst o Voinquel. Otros, como Platt Lynnes o White son personalidades principales e influyentes en el desarrollo de la Fotografía y sus imágenes suponen un hito significativo en el uso del homoerotismo como material de trabajo.

Finalmente una tercera parte está dedicada al estudio de la fotografía homoerótica a partir de las revueltas neoyorquinas de finales de los años sesenta que dieron paso a una época de libertades en las que los modos de

expresión cambiaron casi radicalmente al no tener que enfrentarse con la censura ni con un público pacato temeroso de imágenes que empleasen un lenguaje cargado eróticamente. La conquista de los espacios publicitarios por parte de la fotografía ofreció un abanico de posibilidades para la representación masculina, al convertirse en reflejo del consumidor y por tanto destacando los aspectos que hacían la imagen más atractiva y seductora. El homoerotismo por tanto, entraba a gran escala en la vida cotidiana de los ciudadanos que comenzaban por tanto a adaptar los modelos lanzados desde los mensajes publicitarios a la vez que aceptaban como novedosas alternativas las propuestas menos convencionales. En una época de libertades sin necesidad de códigos, la vuelta a lo artístico parecía fundamental para hacer destacar aquellas imágenes con una mayor intención creadora. Destacan así los trabajos de artistas como Michals, Mapplethorpe, Ritts, Hujar o Tress que se analizan en esta última parte de la presente tesis.

En las tres partes que componen este trabajo se ha hecho, además, especial hincapié en la relación del uso del homoerotismo con las artes plásticas para mostrar que desde siempre ha sido un tema que ha suscitado mucho interés en los artistas y por el que, muchos de ellos se han sentido irresistiblemente atraídos. Así, ayudan a contextualizar la labor de sus contemporáneos fotógrafos las obras de Flandrin, Eakins, Cadmus, Cocteau o Warhol que hicieron del homoerotismo, también, herramienta clave en su producción.

Esta tesis, por tanto, ha servido para explorar como se construye la imagen masculina en fotografía a través de la expresión del homoerotismo y como los signos utilizados para su desarrollo han acabado por convertirse en parte del lenguaje habitual del discurso fotográfico y de nuestra cotidianeidad.

SUMMARY

This thesis, “*The homoerotic desire in photography: signs for the construction of the masculine identity*” is intended to study the use of the male figure in artistic photography from its early times on the first third of the 19th Century to these days. It also studies how its approach to man as subject has brought a development of representational signs, which have helped to shape his identity.

Considering the homoerotic element of the images that have male as main subject, this thesis is about the work of a number of photographers who expressed through their creations their admiration for the harmony of the proportions of classical reminiscences, their desire to emulate the perfection of the represented bodies, and, in many cases, the irresistible attraction for the beauty of the male physique.

Throughout the various decades since the invention of photography and its use as a means of artistic expression, the approach artists have chosen to deal with the male in photography have been very different, causing a myriad of reactions not exempted of controversy for reasons of different nature. The moral and religious restrictions throughout the ages have led to these photographers to develop a common language full of signs that has allowed them to shape those images that best expressed their artistic instinct. In most cases, this language was forced to seek alibis based on classical antiquity or an artistic or sporting purpose, which have ended in composing a number of types within the sphere of the homoerotic. And they have finally been popularized to become role models for the majority of the male population.

To carry out this study in a structured and clear way, it has been divided into three parts corresponding to three periods clearly defined by significant

events, which marked a crucial turning point in the conception and treatment of the male figure in Photography and the homoeroticism inherent in it.

The first part is devoted to the study of homoeroticism in the nineteenth century, that is, from the origin of the photographic medium, a time when Photography emerged as a reflection of reality and, therefore, as an important element to mirror identities. This section discusses the importance of the image as symbol of identity in response to some of the types who dominated the century as a way of understanding masculinity: the dandies, the naturists and athletes and the aesthetes, all of them very different, and abundantly captured in that time's photographs. They also were the instigators of different reactions among the society of the 19th century. This section also discusses the relationship between photography and the visual arts with the use of the new medium as a tool for the study of the human figure, translating it into other artistic disciplines such as painting or sculpture. To close this first part of this research work, there is an analysis of the codes used to represent the homoeroticism with the approach to the work of other nineteenth-century authors who were already using photography for academic purposes (Durieu or Marconi) or developed their work within the proclamations of Pictorialism (Eakins, Sutcliffe, Emerson, White, Smith, Kühn and Holland Day). The homoerotic element was more evident in authors like Von Gloeden, Von Pluschow or Galdi who made of male desire the main theme of their artistic production.

The second part of this work is limited by the fifty years that are initiated by the end of World War I, a time who brought drastic social changes, and end with the Stonewall riots in New York City in at the end of the 1960s that culminated many liberalizing movements. During these years, the approach to the male figure in art acquired a new dimension. Thus, this section addresses the treatment of the image of men through the promotional photographs generated by the major movie studios in Hollywood that built film

identities and were used as a vehicle that sustained the machinery of the American star system. The construction of *out-of-the-screen* personalities was the main asset to attract viewers to cinemas. The homoerotic element inherent in these identities created for the screen played a key role in the success of some films and this has been recognized in the corresponding chapter. During those years bodybuilding magazines were also very important. They were intended to popularize physical exercise but they evolved into increasingly daring publications that balanced at the difficult line between sports photography and the purely erotic. This profitable business, largely clandestine, proliferated and witnessed how a large number of photographers fought to bring something new in the way they understood the photography of athletes, standing out from the huge number of amateurs artists who wanted to avail the facility of a business as risky as helpful. This second part concludes with a review of the works of the most prominent artists of the 40s, 50s and 60s who, mostly, were devoted to fashion photography and portraiture to survive. This allowed them to develop lighting and image processing techniques that they applied to their most personal photographs, generally homoerotic, as is the case of Hoyningen-Huene, Horst or Voinquel. Others, like Platt Lynnes or White are leading and influential personalities in the development of photography and their images are a significant milestone in the use of homoeroticism as working material.

Finally, a third part is devoted to the study of homoerotic photography from the New York's riots that gave way to an era of freedom. This is a period whose lack of an open censorship helped to radically change the modes of expression where the fear of images erotically charged disappeared. The conquest of the advertising space by Photography offered a new range of possibilities for the representation of men. The need to make the picture as alluring and attractive as possible to cause an impact among consumers, gave space to homoerotism that entered in a large scale in the daily lives of people. Thus, consumers began to adapt the male types launched in advertising

messages while accepting them as innovative alternatives and unconventional proposals. In an era of freedom, the return to the artistic seemed fundamental to highlight those images with greater creative intention as it is the work of photographers like Michals, Mapplethorpe, Ritts, Tress or Hujar discussed in the last part of this thesis.

In all this work, further emphasis has been made on the use of the relationship of homoeroticism with the arts showing that it has always been a subject of interest among artists, making that many of them felt irresistibly drawn to it. Therefore, to help to contextualize the work of his contemporary photographers works by Flandrin, Eakins, Cadmus, Cocteau or Warhol have been studied.

This thesis, thus, is an exploration of the construction of the male image through the expression of homoerotism in Photography and how the signs used for its development have finally become part of the everyday language of the photographic discourse nowadays.